MUSIKALISCHES CONVERSATIONS-LEXIKON: EINE ENCYKLOPÄDIE DER GESAMMTEN...

Hermann Mendel, August Reissmann

Mus 45.11
* A

BOUGHT WITH THE INCOME
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER, LL.D.,
OF BOSTON,
(Class of 1830,)
FOR
"BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS."
13 Sept., 1878.

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Musikalisches
CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der

literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins,

sowie

der Herren Musikdir. **C. Billert**, Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **Dorn**, Prof. **G. Engel**, Direktor **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Professor **E. Mach**, Professor Dr. **E. Naumann**, Dr. **Oscar Paul**, **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdirektor Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, Direktor **L. Wandelt**, Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

bearbeitet und herausgegeben

von

Hermann Mendel.

Vierter Band.

BERLIN,
Verlag von Robert Oppenheim.
1874.

Digitized by Google

~~C 24.30~~
Mus 45.17
*

1878, Sept. 13.
Sumner fund.

Digitized by Google

Fortschreitung. (Schluss des in Bd. III begonnenen Art.). Wie aus meinen Artikeln: Auflösung, Cadenz, Consonanz, Verwandtschaft der Klänge (s. d.) hervorgeht, nehme ich zwei Arten von Tonverwandtschaft an. Nach meiner Bezeichnung, die sich aber nur anderen Benennungen anschliesst, sind dieses 1. die »harmonische Tonverwandtschaft«, 2. die »Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe« (nach Helmholtz). Harmonisch verwandt sind zwei Töne, wenn das Ohr zur Bestimmung des zweiten Tones von dem ersten Tone aus die drei Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz) einzeln oder in Verbindung mit einander abzumessen hat. So lassen sich die Töne in den Beispielen bei *a* als harmonisch verwandt nachweisen. — Durch Nachbarschaft dagegen sind zwei Töne verwandt, wenn dieselben, wie in den Beisp. bei *b*, nur einen Halbton oder höchstens einen Ganzton von einander entfernt sind, wobei die geringere Entfernung der engeren Verwandtschaft entspricht. Die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe wird für sich nur erkannt von Hörern, deren Ohren an derartige Schritte durch häufiges Anhören gewöhnt sind, sie vermag aber bei andern Hörern harmonisch verwandte Töne noch enger zu verbinden. Die harmonische Tonverwandtschaft ist um so leichter erkennbar, also um so enger, je einfachere Verbindungen der Grundintervalle das Gehör abzumessen hat, und je mehr diejenigen Töne im Ohr liegen, von denen aus jene Intervalle abzumessen sind. Nur verwandte Klänge können einander unmittelbar folgen, wenn eine F. nicht als ein jäher, unvermittelter Sprung empfunden werden soll. Sobald das Ohr nicht durch vorausgehende und folgende Töne oder durch die Begleitung daran gehindert wird, so stützt sich dasselbe immer auf diejenige Art der Verwandtschaft, welche es am leichtesten erkennt. Andererseits misst es aber auch alle Intervalle so lange von ein und demselben Tone ab, so lange ihm dies überhaupt möglich ist. Diese Sätze ergeben sich als einfache Schlüsse ganz von selbst und bedürfen daher keines weiteren Beweises. Aus ihnen folgt aber Alles, was über die melodischen und harmonischen F.n gesagt werden kann, als einfachste Consequenz. Es gilt dies dann für Tonsysteme mit richtigen Quinten und Terzen ebenso wie für alle an sich berechtigten temperirten Tonsysteme.

Ueber melodische F.n ergiebt sich nun folgendes: Melodische F.n erscheinen nur unter folgenden Bedingungen als zusammenhängend: 1. wenn zwei harmonisch verwandte Töne einander folgen, 2. wenn die F. aus zwei durch Nachbarschaft in der Tonhöhe mit einander verwandten Tönen besteht, 3. wenn zwischen zwei harmonisch verwandten Tönen solche Töne eingefügt werden, die mit beiden Tönen oder wenigstens mit dem zweiten Tone durch Nachbarschaft verwandt sind. Das Letztere ist nur gestattet, wenn die beiden harmonisch verwandten Töne, zwischen denen die andern Töne liegen, sehr nahe mit einander verwandt sind; überhaupt dürfen durch Nachbarschaft verwandte Töne in einem Tonstücke nur vorkommen in Verbindung mit solchen Tönen, deren Erscheinen sich auf die harmonische Verwandtschaft gründet. — Die harmonische Verwandtschaft zwischen den Tönen einer melodischen F. ist entweder eine »direkte« oder eine »mittelbare«. Direkt verwandt sind zwei Töne, wenn sie beide Bestandtheile eines und desselben Grundintervalls sind *(a)*; mittelbar verwandt sind zwei Töne, wenn beide Töne mit demselben dritten Tone direkt oder mittelbar verwandt sind *(b)*.

Digitized by Google

Die direkte Verwandtschaft ist am leichtesten zu erkennen, und zwar ist die Octavverwandtschaft die nächste, die Quintverwandtschaft die folgende und die Terzverwandtschaft die fernste. Die mittelbare Verwandtschaft ist um so leichter zu erkennen, je kleiner die Zahl derjenigen Intervalle ist, welche das Ohr abzumessen hat. Das Abmessen der Octave macht keine Schwierigkeit; demnach hängt der Grad der Verwandtschaft im Wesentlichen nur von der Zahl der abzumessenden Quinten und Terzen ab, und zwar ist die durch Quinten vermittelte Verwandtschaft auch hier enger, als wenn Terzen abgemessen werden müssen. Hiernach würden sich die möglichen mittelbaren F.n in Beziehung auf ihre einfachste Vermittelung nach dem Grade der Verwandtschaft so ordnen, wie es die folgende Uebersicht angibt. Jeder Schritt ist nur nach einer Richtung gegeben, weil die Umkehrung jedes Schrittes nur die Richtung der abzumessenden Intervalle umkehrt, aber nicht ihre Zahl vermehrt.

Nun wirken aber verschiedene Bedingungen darauf ein, diese Reihenfolge abzuändern. Zunächst kann die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe zwei harmonisch nur fernverwandte Töne als näher verwandt erscheinen lassen. So sind die Töne bei Ganz- und Halbtonschritten viel näher verwandt als bei allen Erweiterungen jener Schritte (kleine und grosse Septime und None). Ferner werden weitere Schritte meist so klingen, als folgten die Töne eines Zusammenklanges direkt auf einander; aus diesem Grunde müssen Schritte in verminderten und übermässigen Octaven fast immer wie falsch klingen, und auch der Schritt einer übermässigen Quinte darf nur mit grosser Vorsicht gebraucht werden. Dann können fernverwandte Töne auch dadurch in näherer Verwandtschaft zu stehen scheinen, dass einer derselben nur enharmonisch verschieden ist von einem Tone, welcher in näherer Verwandtschaft zu dem andern Tone des betreffenden Schrittes steht; so können *as*—e^1, *as*—*h*, *h*—as^1, *e*—*as* unter Umständen wie *gis*—e^1, *gis*—*h*, *h*—gis^1, *e*—*gis* resp. wie *as*—fes^1, *as*—ces^1, ces^1—as^1, *fes*—*as* wirken. Endlich aber und vor allen Dingen hängt die Verständlichkeit eines Schrittes auch davon ab, ob die Töne, von denen aus die Intervalle abzumessen sind, sehr im Ohr liegen, oder nicht. Deshalb ist der Charakter eines und desselben Schrittes in Tonstücken oft ein sehr verschiedener. Es sind nämlich neben der einfachsten Vermittelung eines Schrittes oft noch verschiedene andere Vermittelungen möglich. So lässt der Secundenschritt *c*—*d* folgende Vermittelungen zu:

Digitized by Google

Welche von diesen Vermittelungen das Ohr auffasst, das hängt nun davon ab, welche Töne ihm am meisten gegenwärtig sind, welche Töne also in den voraufgehenden und folgenden Tonfolgen oder in der etwaigen Begleitung besonders hervortreten. Wird das Ohr durch nichts davon abgehalten, so legt es immer die einfachste Vermittelung zu Grunde, und diese findet hier am Tone *g* statt, da *g* mit *c* und *d* so gut wie direkt verwandt ist. In andern Fällen, wenn z. B. *a*, *e* oder *f* vielmehr im Ohr liegen als *g*, so zieht dieses eine ferner liegende Vermittelung jener einfachen vor. Ueberhaupt erschwert ein zu häufiger Wechsel der Töne, von denen aus die Intervalle abzumessen sind, das Erkennen der Verwandtschaft sehr. Eine längere Reihe von melodischen Schritten hat deshalb nur wirklich einheitlichen Charakter, wenn die vermittelnden Intervalle alle von demselben Tone oder von nahe verwandten Tönen aus gemessen werden können. Bei F.n zwischen den unter *a* angegebenen Tönen können alle Intervalle von dem Tone *g* aus abgemessen werden; bei F.n zwischen den Tönen der Beispiele *b* resp. *c* sind es die nahe verwandten Töne *c—g*, resp. *c—e—g* und *c—es—g*, von denen aus die vermittelnden Intervalle abzumessen sind. Wenn sich eine Melodie in den Tönen dieser Leitern bewegt, so können alle Schritte an ein und demselben Tone oder doch an nahe verwandten und sehr im Ohr liegenden Tönen vermittelt werden; die Töne einer solchen Melodie bilden also gewissermassen eine Tonfamilie. Die Leitern bei *a* und *b* sind die sogenannten »fünfstufigen Leitern«, welche in der Volksmusik einzelner Nationen ausschliesslich im Gebrauch sind; die Leitern bei *c* sind unsere Dur- und Molltonartleiter. Von selbst erklärt sich, warum diese Leitern eine Grundlage für melodische F.n bilden müssen. (Siehe auch T o n a r t.)

In solchen Fällen nun können Schritte von gleicher Grösse doch sehr verschiedene Vermittelungen haben; der Grad der Verständlichkeit kann daher bei gleich grossen Schritten noch sehr verschieden sein, und demnach auch Charakter und Wirkung. Die Ganztonschritte (a) von der ersten zur zweiten Stufe (in *C*-dur und *C*-moll der Schritt *c—d*) und von der fünften zur vierten Stufe (in *C*-dur und *C*-moll: *g—f*) sind leichter verständlich, als die gleichgrossen Schritte von der 2. zur 3. und von der 5. zur 6. Stufe in Dur (*d—e*, *g—a*) resp. von der 3. zur 4. Stufe in Moll (*es—f*), weil in den letzteren Schritten mehr Intervalle abzumessen sind, als in den ersten; noch schwieriger ist dieser Schritt von der 6. zur 7. Stufe in Dur (*a—h*), weil die Intervalle von nicht sehr im Ohr liegenden Tönen aus abzumessen sind. Aus ganz ähnlichen Gründen sind die Halbtonschritte (b) zwischen der 3. und 4. Stufe in Dur (*e—f*) resp. von der 2. zur 3. und der 5. zur 6. Stufe in Moll (*d—es*, *g—as*) viel leichter verständlich, als zwischen der 7. und 8. Stufe ($h-c^1$) namentlich in der Folge 6., 7., 8. ($a-h-c^1$). Aehnlich verhält es sich mit allen anderen F.n. Hieraus ergiebt sich, wie thörigt viele Gesanglehrer handeln, wenn sie ihre Uebungen nach Intervallen abstufen. Am schwersten verständlich sind auch hier die F.n in verminderten und übermässigen Intervallen (c). Deshalb gelten solche Schritte bei den meisten Theoretikern für unmelodisch, selbst wenn sie aus diatonischen

Digitized by Google

Tönen bestehen. Sie sind aber nach meinen Auseinandersetzungen durchaus nicht unmelodisch, sondern nur schwer verständlich und daher in einfacher und leicht sangbarer Musik möglichst zu meiden, wenn sie nicht als Ausdrucksmittel nothwendig sind.

Zu der harmonischen Verwandtschaft tritt nun noch mitunter die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe; zwei harmonisch verwandte Töne erscheinen dadurch enger verwandt, als es nach ihrer Vermittelung der Fall sein könnte. Daraus folgt, dass die stufenweise F. das Natürlichere ist, und dass man bei Anwendung von Sprüngen viel vorsichtiger sein muss (siehe »Springende Bewegung«). — Zwischen diesen diatonischen Tönen können nun auch noch andere nicht diatonische Töne auftreten. So führte man zur Umgehung des fremdartigen Schrittes zwischen der 6. und 7. Stufe in Moll ($as^1 - h^1$) aufwärts eine erhöhte sechste Stufe (a^1), abwärts eine vertiefte siebente Stufe (b^1) ein, indem man aufwärts zwischen 5 u. 7, abwärts zwischen 8 und 6 einen Durchgangston (s. d.) einfügte. Dadurch entstand die sogenannte alte (auch wohl »melodische«) Molltonartleiter. Auf ähnliche Weise entstehen die chromatische Scala und überhaupt alle chromatischen F.n. Hieraus ergiebt sich eine zweite Grundlage für melodische F.n. Näheres über die Einfügung von Durchgängen, Neben-, Hülfs- und Zwischentönen findet man in den specielleren Artikeln. — Eine Melodie kann aber auch aus einer Verbindung gebrochener Accorde entstehen, und hieraus ergiebt sich eine dritte Grundlage für melodische F.n. Hierbei sind auch die Bedingungen der harmonischen F. zu beachten. Näheres gehört in die Artikel: Harmonische Figuration, Harmonische Brechung, Stimmige Brechung. — Was nun die Lehre von den harmonischen F.n anlangt, so ergiebt sich aus meiner Auffassung Alles in ebenso ungezwungener und natürlicher Weise, wie in Beziehung auf die melodischen F.n. Zwei Accorde sind verwandt, wenn die Töne des zweiten Accordes von den Tönen des ersten Accordes aus durch das Abmessen von Grundintervallen aufzufinden sind. Der Grad der Verwandtschaft hängt auch hier ab von der Zahl der abzumessenden Intervalle und davon, ob diejenigen Töne, von denen aus die vermittelnden Intervalle abgemessen werden müssen, sehr im Ohr liegen, oder schwer zu finden sind. Im Wesentlichen sind auch hier nur die abzumessenden Quinten und Terzen zu beachten. Bei den Schritten zwischen consonirenden Accorden finden sich zunächst zwei Gruppen: I. die Intervalle sind von vorhandenen Tönen abzumessen, II. sie sind von erst zu suchenden Tönen aus abzumessen. In der ersten Gruppe würden sich die F.n wie bei a, b und c nach dem Grade der Verständlichkeit (Verwandtschaft) anordnen lassen, indem die Intervalle abzumessen sind 1. von hervortretenden vorhandenen Tönen (a), 2. von weniger hervortretenden vorhandenen Tönen (b), 3. nur theilweise von vorhandenen Tönen (c). In der zweiten Gruppe könnte man zwei Fälle unterscheiden, indem 1. beide Intervalle von dem gefundenen Tone aus abgemessen werden (d), 2. für das zweite Intervall erst noch der Ausgangston zu suchen ist (e). Dass der Unterschied zwischen den F.n der ersten und der zweiten Gruppe ein sehr grosser sein muss, ergiebt sich von selbst. Die Reihenfolge in den einzelnen Gruppen und in den einzelnen Theilen dieser Gruppen ist natürlich nicht unbedingt massgebend in Beziehung auf die Grade der Verwandtschaft, da verschiedene Bedingungen verändernd einwirken können, wie

Digitized by Google

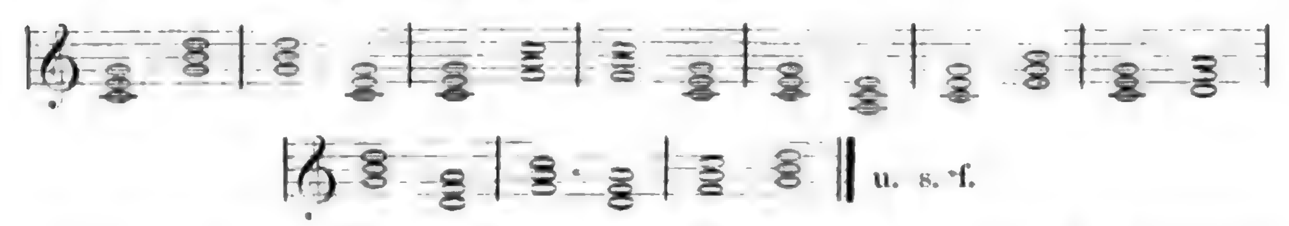
z. B. Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe, enharmonische Verschiedenheit u. s. f.

Von zwei enharmonisch verschiedenen Accorden ist immer nur einer aufgeführt, und zwar derjenige, bei dem die Vermittelung am leichtesten erkennbar ist. — In ähnlicher Weise erklären sich die F.n von und zu dissonirenden Accorden (s. Consonanz und Dissonanz), von denen die leicht verständlichen Schritte als Vorbereitungen und Auflösungen (s. d.) besonders besprochen sind. Eine Anordnung aller möglichen Schritte von und zu den Dissonanzen nach dem Grade der Verständlichkeit würde hier zu weit führen und noch viel weniger massgebend sein können, als bei den Verbindungen zwischen consonirenden Accorden. Näheres findet man übrigens noch unter Harmonieschritt und in des Verf. »System und Methode der Harmonielehre«. — Auf die harmonischen F.n haben nun ebenfalls noch verschiedene Umstände einen bedingenden und verändernden Einfluss. So kann ein an sich schwer verständlicher Schritt dadurch sehr leicht verständlich sein, dass die einzelnen Töne beider Accorde durch Nachbarschaft in der Tonhöhe verwandt sind. Die F. bei *a* ist an sich schwer verständlich; weil aber jeder Ton des zweiten Accordes ein Nachbarton zu einem Tone des ersten Accordes ist und umgekehrt, so klingt die F. viel weniger hart. Zwei Accorde werden also inniger verbunden, wenn die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe möglichst ausreichend mit benutzt wird. Dieses ist besonders bei fernverwandten Accorden nothwendig. Hieraus gingen verschiedene Stimmführungsregeln (s. d.) hervor, und namentlich war dieser Umstand die Ursache zum Verbote der Quintenparal-

Digitized by Google

lelen (s. d.). — Ferner kann zwischen zwei nahe verwandten Accorden ein Zusammenklang eingeschoben werden, der nur oder doch theilweise durch blosse Nachbartöne entsteht (s. Beispiel *b* III. Bd. S. 290). Diese Zusammenklänge können zufällig die Gestalt wirklicher Accorde annehmen, und so ergeben sich neue F.n und neue Erklärungen für bekannte F.n. Diese Zahl der Möglichkeiten wird noch vermehrt dadurch, dass ein Hauptton zum Nebenton (*b*), oder ein Nebenton zum Hauptton gemacht werden kann (*c*). Hierüber findet man in den Artikeln Nachbartöne, Durchgang*), Neben-, Hülfs- und Zwischentöne das Nähere. — Es bleibt nur noch zu erwähnen, dass unter Bedingungen, aber auch nur unter diesen Bedingungen, alle möglichen F.n gestattet sind.

Bei einer Folge von mehreren Accorden gilt nun ganz dasselbe, was in Beziehung auf eine längere Reihe von melodischen F.n zu sagen war. Auch hier hält das Ohr den Ton, von dem aus die vermittelnden Intervalle abzumessen sind, so lange als möglich fest, und deshalb lässt auch hier ein und derselbe Schritt unter verschiedenen Bedingungen verschiedene Vermittelungen zu, und er hat verschiedenen Charakter. Wenn nun in einem mehrstimmigen Satze die Verwandtschaft zwischen allen Accorden sich dadurch erkennen lässt, dass das Ohr die Grundintervalle alle von den Tönen eines und desselben Dreiklanges aus abzumessen hat (s. Tonart), so wird eine Tonart harmonisch zur Darstellung gebracht. Dieses ist nur möglich, wenn alle vorkommenden Accorde aus Tönen der Tonartleiter bestehen, also leitereigene Accorde sind. Für *C*-dur würden sich die Schritte zwischen consonirenden Accorden nach dem Grade der Verständlichkeit etwa wie folgt anordnen lassen.



Die vier ersten Schritte heissen auch Cadenzen (s. d.). Ueber die einfachsten

*) Für die in den Beispielen dieses Artikels stehen gebliebenen Druckfehler bitte ich mich nicht verantwortlich zu machen, da ich durch besondere Verhältnisse an der Lesung der Correctur verhindert war. T.

Digitized by Google

Schritte von und zu den Dissonanzen einer Tonart sind die Artikel Auflösung, Cadenz, Consonanz und Dissonanz und Vorbereitung nachzulesen. Otto Tiersch.

Fortuila, Jean, französischer Tonkünstler des 15. Jahrhunderts, von dessen Compositionen ein vierstimmiger Chanson erhalten geblieben ist.

Fortunati, Giovanni Francesco, italienischer Componist besonders von Opern, geboren am 24. Febr. 1746 zu Parma, widmete sich schon als Knabe dem eingehenderen Studium der Musik und zwar zuerst bei Nicolini, dem Vater des nachmals berühmt gewordenen Operncomponisten gleichen Namens. Von den Eltern jedoch zum Advocaten bestimmt, musste F. bei den Jesuiten und Benedictinern die höheren Wissenschaften tractiren, bis der Hof von Parma für seine Musikneigung eintrat und ihn drei Jahre lang beim Pater Martini in Bologna Composition und Contrapunkt studiren liess. Mit seiner Erstlingsoper »*I cacciatori e la vendilatte*« legitimirte er 1769 zu Parma den Erfolg dieses Studienaufenthalts in befriedigender Art und wurde zum Hofkapellmeister, sowie zum Gesanglehrer der Erzherzogin Amalia, Fürstin von Parma, ernannt. In dieser Zeit componirte er für verschiedene Theater Italiens ernste und komische Opern und begab sich auf längere Frist nach Deutschland, wo er in Dresden mehrere seiner Compositionen zur Aufführung brachte, in Berlin im Auftrage Königs Friedrich Wilhelm II. mehrere Vocal- und Instrumentalstücke vollendete. In seine Stellung zu Parma zurückgekehrt, verwaltete er seine Funktionen als Dirigent bis zum J. 1802. Bei Gründung der italienischen Akademie der Künste und Wissenschaften im J. 1810 wurde er Mitglied der musikalischen Section. Von seinen Opern haben »*L'incontro inaspettato*« und »*La contessa per equivoco*« den meisten Erfolg gehabt. Andere seiner Opern führt der mailändische *Indice de' spettacoli* von 1783 bis 1791 auf.

Fortunatianus, ein sonst unbekannter musikalischer Schriftsteller des 10. Jahrhunderts n. Chr., von dem sich unter den Handschriften der Bibliothek des Klosters St. Emmeran zu Regensburg eine Abhandlung »*Scolica Enchiriadis Fortunatiani*« *Saec.* 10 befindet. Vgl. *Bibl. principalis ecclesiae et monast. Ord. S. Bened. ad S. Emmeran episc. Ratisbonae* 1748 Bd. II p. 133. †

Fortunatus, Venantius, im 6. Jahrhundert n. Chr. Bischof in der Lombardei, begab sich später nach Frankreich und starb daselbst 569 zu Celles. Von diesem Bischof sind noch mehrere an den Pariser Clerus gerichtete Verse vorhanden, in denen er von den musikalischen Instrumenten, den Orgeln, Flöten, Trompeten etc. spricht, welche die Priester der Notre Dame-Kirche zu Paris zu seiner Zeit beim Gesange der Psalmen gebrauchten. Vgl. Gerbert, *de mus. eccl.*, I. p. 217. †

Fortuni, Amelia Anglès **de,** eminente spanische Gesangvirtuosin, geboren 1834 zu Madrid, machte ihre Studien im Conservatorium Maria Christina daselbst und erregte noch jung in Hofconcerten und auf der Bühne das grösste Aufsehen, so dass sie zur Professorin der oberen Gesangklassen am Conservatorium ernannt wurde. Im J. 1853 besuchte sie Italien, wo ihre Stimme, Kunstfertigkeit und geschmackvolle Technik ungetheilte Anerkennung fanden, so dass sie im December 1854 bei der Grossen Oper in Paris engagirt wurde. Da sich jedoch ihr Stimmvolumen den von grossen Räumen beanspruchten Anstrengungen nicht gewachsen zeigte, so kehrte sie bald in ihre Heimath zurück. Im J. 1856 war sie auch in Deutschland, sang im März in Wien, im Juni in Berlin und feierte namentlich in letztgenannter Stadt, wo sie bei Hofe, in Concerten und im königl. Opernhause als Coloratursängerin auftrat, vollgültige Triumphe. Im August desselben Jahres sang sie auf dem Theater in Aachen, liess sich auf fünf Monate bei der italienischen Oper in Jassy engagiren und kehrte im September 1857 nach Berlin zurück, wo sie im Verein mit dem Violinvirtuosen Bazzini überaus erfolgreiche Concerte gab und im Vortrage von italienischen Arien und spanischen Liedern glänzte. Im März 1858 war sie in Pesth, im Mai in Köln und im Winter genannten Jahres wieder in Madrid. Noch ein-

Digitized by Google

mal zog es sie nach Deutschland, wo sie eine so ehrenvolle Aufnahme gefunden hatte, und in Begleitung ihres jungen Gatten brach sie dorthin auf. Sie kam aber nur bis Stuttgart, wo sie in Folge einer Entbindung am 3. Juni 1859 einen frühen Tod fand. — Diese Künstlerin zählte zu jenen phänomenalen Erscheinungen, die, von der Natur mit den reichsten äusseren und inneren Gaben ausgestattet, noch jenes nicht erklärbare Etwas mitbringen, das sie jedem Beobachter unvergesslich macht. Ihr glockenreiner Gesang erklang in allen Lagen des Soprans leicht, duftig und zart; ihre zwar kleine, aber leicht angebende, unbeschreiblich süsse und sympathische Stimme durchzog jede ihrer Darstellungen wie ein Silberfädchen, lieblich und den Hörer unwiderstehlich fesselnd. Ihre Coloraturen und Fiorituren, stets in höchster technischer Vollendung gegeben, glichen den Arabesken und Blumenguirlanden, welche die Poesie hervorzaubert. Zu dem Allen kam eine reizende, kindlich-schöne Erscheinung, die gar köstlich mit ihrer künstlerischen Vollkommenheit harmonirte. Die Hauptparthien dieser merkwürdigen Sängerin waren die Rosina im »Barbier von Sevilla«, die Amina in der »Nachtwandlerin«, die Königin in den »Hugenotten«, Lucia von Lammermoor u. s. w.

Forza (ital., franz.: *force*), die Stärke, die Kraft, wird als Vortragsbezeichnung, in Verbindung mit der Präposition *con* (s. d.), gleichbedeutend mit der Vorschrift *forte* (s. d.) gebraucht.

Forzando oder **forzato,** oder **sforzando, sforzato** (ital.), abgekürzt *Fz* oder *sfz*, ist die Bezeichnung für die mit verstärktem Tone hervorgehobene Accentuirung einer Note, ähnlich wie beim *Fp* (s. Fortepiano). Vom *Forte* unterscheidet sich das F. dadurch, dass ersteres für eine ganze Tonreihe, letzteres nur für die einzelne Note, welche diese Bezeichnung trägt, Geltung hat.

Foschi, Carlo, italienischer Tonsetzer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Trastevere zu Rom und hat durch den Druck Cantaten für eine Singstimme, sowie vierstimmige Messen und Offertorien seiner Composition (Rom, 1690) veröffentlicht.

Fossa, Joannes **de,** zuweilen auch Defossa geschrieben, ein aus den Niederlanden gebürtiger Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, erhielt 1569 eine Anstellung als Unterkapellmeister am Hofe zu München und wirkte in diesem Amte an der Seite des Meisters Orlandus Lassus bis zu dessen Tode, worauf er zum Oberkapellmeister ernannt wurde und als solcher von 1594 bis 1602 thätig war. Laut einer vorhanden gebliebenen Rechnung erhielt er damals für eine auf herzoglichen Befehl componirte Messe sechs Gulden. Diese Messe, sowie einige Motetten seiner Composition bewahrt die Münchener Bibliothek. Wie sehr übrigens F. in seinem Amte geschätzt war, dafür liefert den Beweis, dass der Herzog Maximilian II. den Gehalt, welchen F.'s Vorgänger bezogen hatten, für ihn um mehr als die Hälfte erhöhte. Neben der Leitung der Hofkapelle war F. auch der Unterricht und die Aufsicht über die zu diesem Institute gehörigen Chorknaben übertragen. F. gehörte der niederländischen Schule an; seine Compositionen bekunden Zartheit und eine originelle Auffassung. Er starb zu München um Pfingsten des Jahres 1603. — Ein Guitarrevirtuose Namens Fossa lebte im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als Componist und Musiklehrer zu Paris und hat für sein Instrument gegen 40 Werke, theils mit, theils ohne Begleitung veröffentlicht.

Fossembrone, Ottavio **da,** s. Petrucci.

Fossis, Pietro **de,** auch de (la) Fossa geschrieben, der älteste bekannte Kapellmeister an der Kathedrale San Marco zu Venedig, bekleidete dies Amt, laut im Kirchenarchive vorhandenem Anstellungsdecrete, datirt vom 31. Aug. 1491, seit dem 1. Septbr. desselben Jahres, wofür er 70 Ducaten jährlich bezog und die Kapellmeisterwohnung in der Canonica erhielt. Sonst erhellt aus den neuesten Nachforschungen nur, dass er ein geborener Flamländer war und schon am 19. Septbr. 1485 als Sänger an der Marcuskirche angestellt gewesen ist. Seine Zeitgenossen Pier Contarini und Angelo Gabrieli geben ihm in

Digitized by Google

schwungvollen Worten das Lob eines ausgezeichneten Tonkünstlers, sowie eines in allen Wissenschaften bewanderten Mannes, und die Procuratoren seiner Kirche gestanden ihm, wie aus einem Decret des Kirchenarchivs vom 20. April 1520 hervorgeht, unbedingte Disciplinargewalt über die ihm unterstellten Musiker zu. Von Krankheit seit 1525 am Dienste verhindert, erbat und erhielt er am 10. Oktbr. 1525 den Sänger Pietro Lupato zum interimistischen Stellvertreter. Aber schon zwei Jahre darauf, im December 1527, starb er. Als Nachfolger in seinem Amte wurde auf Befehl des Dogen Andrea Gritti der Niederländer Adrian Willaërt installirt, nachdem die Procuratoren in der Wahl zwischen Pietro Lupato und dem Organisten an San Marco, Alvise Arciero, geschwankt hatten. Dass F. wirklicher Kapellmeister und als solcher der erste Nichtitaliener gewesen, ist jetzt, gegenüber Kiesewetter's Ansicht, der ihn für eine Art geistlichen Vorstehers der Sänger seiner Kirche hielt, erwiesen. Von F.'s Compositionen ist leider bisher noch nichts aufzufinden gewesen. Angelo Gabrieli erwähnt von denselben ausdrücklich einer im J. 1502 zu Ehren Anna's von Frankreich, der Gemahlin des Königs Ladislaus von Ungarn und Böhmen, geschriebenen wohlklingenden Cantate, deren Text von Fra Armonio, dem Organisten der St. Marcuskirche, gedichtet war. Diese Cantate hat F. selbst der Königin während deren Anwesenheit zu Venedig in dem genannten Jahre überreicht, und durch dieselbe muss sie nach Ungarn oder Böhmen gelangt sein.

Fossius, Anton, dänischer Cantor und Pastor, geboren 1646, gestorben am 29. April 1696, hat ein lateinisch geschriebenes Buch »*De arte musica*« hinterlassen.

Fossoni, Tommaso, italienischer Carmelitermönch und um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der erzbischöflichen Kirche zu Ravenna, hat Motetten zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen (Venedig, 1642) veröffentlicht.

Fothiarghiah ist der Name für den dritten Ton der sieben vorzüglichsten Klänge der von *a* aufwärts gedachten persisch-türkischen Tonfolge (unserm *c* entsprechend), welcher von den Völkern jenes Musikkreises auch durch eine dunkelblaue Farbe gekennzeichnet wird. Mehr darüber berichtet der Artikel Persisch-türkische Musik. 0.

Fouchetti, französirt Fouquet, Lehrer der Mandoline in Paris, veröffentlichte eine »*Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à* 4 *et à* 6 *cordes*« (Paris, 1770). Ob er identisch mit dem gleichzeitig lebenden, gleichnamigen Organisten an der St. Eustachekirche gewesen ist, den Burney 1770 als vierten Organisten an der Notredamekirche fand, ist nicht mehr festzustellen. Der letztere hat um 1750 drei Bücher Claviersuiten seiner Composition herausgegeben.

Fouqué, Friedrich, **Freiherr de la Motte,** der bekannte phantasievolle Dichter der deutschen romantischen Schule, ein Enkel des Generals Friedrichs des Grossen, war geboren am 12. Febr. 1777 zu Neu-Brandenburg und starb am 23. Januar 1843 in Berlin. Er erhielt in seiner Jugend eine tüchtige Musikbildung, die ihn befähigte, auch als musikalischer Schriftsteller mehrfach aufzutreten, z. B. mit Artikeln in Schilling's »Universallexicon der Tonkunst«, ferner in der Zeitschrift »Cäcilia« mit dem Aufsatze »Melodie und Harmonie« (Bd. 7, S. 223 u. f.) und der Erzählung »der unmusikalische Musiker« (Bd. 2, S. 169 u. f.) u. s. w. Sein zartes, sinnvolles, in fast alle europäische Sprachen übersetztes Märchen »Undine« (Berlin, 1813) diente mehreren Opern z. B. von E. T. A. Hoffmann, Lwoff und Lortzing, und verschiedenen Ballets zum Stoffe.

Fourchette tonique (franz.), die Stimmgabel (s. d.).

Fourneaux, Napoleon, geschickter französischer Mechaniker und Instrumentenmacher, geboren am 21. Mai 1808 zu Leard, gestorben am 19. Juli 1846 zu Paris, wo er seine rühmlichst bekannte Werkstätte hatte, hat u. A. die Repercussionstafeln beim Harmonium, wenn nicht erfunden, so doch zuerst eingeführt und zur allgemeinen Anerkennung gebracht. — Sein Sohn, Napoleon F., geboren 1830 zu Paris, führte als tüchtiger Orgelbauer das Geschäft des

Digitized by Google

Vaters fort und ist der Verfasser einer technischen Schrift, betitelt: »*Petit traité de l'orgue expressif etc.*«

Fournes, P. J., ein guter Violoncellist und Quartettspieler, geboren 1764 in Leipzig und daselbst von Hiller unterrichtet, war später Botenmeister zu Gera und gab in Verbindung mit Kleeberg um 1790 zu Leipzig verschiedene Clavierstücke heraus, sowie später selbstständig zwei Sammlungen von Gesängen mit Clavierbegleitung, die ihn als einen begabten Dilettanten erkennen lassen.

Fournier, Pierre Simon, berühmter französischer Schriftschneider und Schriftgiesser, geboren am 16. Septbr. 1712 zu Paris, hat sich um die Verbesserung und Eleganz der Notentypen nicht zu unterschätzende Verdienste erworben. Die von Breitkopf in Leipzig 1755 publicirte neue und vortheilhafte Art des Notendrucks usurpirte F. als seine, lange vorher schon gemachte Erfindung und suchte dies in zwei grösseren Abhandlungen: »*Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique etc.*« und »*Traité historique et critique sur l'origine et le progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique etc.*« darzuthun. Während aber Breitkopf die Notenlinien mit den Köpfen auf bestimmte Bruchtheile zusammenschnitt und den Uebelstand nicht beseitigen konnte, dass die Zusammensetzung dem Auge ersichtlich blieb, setzte F. erst die Linie und dann die Noten darauf, musste das Ganze also auch zwei Mal drucken, wodurch er denn schliesslich nichts weiter zeigte, als die grösseren Vorzüge des Breitkopf'schen Systems vor dem seinigen, das später übrigens der Buchdrucker Gando in Paris noch wesentlich verbesserte. F. selbst starb zu Paris am 8. Oktbr. 1768. — Sein Sohn Antoine F. wirkte als Musiklehrer zu Paris und hat daselbst 1782 eine Operette seiner Composition »*les deux aveugles de Bagdad*« zur Aufführung gebracht.

Fourniture (franz.; ital.: *Fornitura*) soll nach Agricola's Behauptung in Frankreich die grössere Mixtur geheissen haben. In *Bedos de Celle's facteur d'Orgues* heisst jedoch überhaupt jede Mixtur F. — Nach Samber stand in Sendomir eine 1,25 Meter grosse, F. genannte Principalstimme. — Jetzt baut man unter diesem Namen keine Orgelstimme mehr. 2.

Fournival, Richard **de,** altfranzösischer Dichter und Musiker, war zur Zeit Ludwig des Heiligen Kanzler der Kathedralkirche zu Amiens. Zwanzig von ihm verfasste Chansons haben sich bis jetzt erhalten.

Foy, James, englischer Componist und Pianofortevirtuose, geboren 1802 zu Dorchester, machte, von seinem Vater, einem Musiklehrer, im Clavierspiel unterrichtet, schon als zwölfjähriger Knabe in Concerten Aufsehen. Höhere Musikstudien trieb er bis 1820 in London, worauf er in seine Vaterstadt zurückkehrte und daselbst als Componist und Lehrer wirkte. Er hat u. A. Sinfonien, Ouvertüren, Clavier- und Harfenstücke, Lieder und Gesänge geschrieben und mehrfach aufgeführt.

Foyta, Franz, auch Foita geschrieben, Violinvirtuose, war längere Zeit Musikdirektor an dem Theaterorchester und Violinist an der Kreuzherrenkirche zu Prag und starb daselbst im 64. Lebensjahre 1776. — Joseph F., wahrscheinlich ein Verwandter des Vorigen, wurde um 1750 als Sohn eines Organisten zu Prag geboren, war längere Zeit Violinist am Theaterorchester und in der Kreuzherrenkirche daselbst, und ging auf einen Ruf hin nach Petersburg, lebte aber seit 1791 wieder in Prag als Lehrer an der Theiner Hauptschule. Er hat Sinfonien und Kirchenmusikwerke im Manuscript hinterlassen. †

Fp., Abbreviatur für Fortepiano (s. d.).

Fradel, Karl, deutscher Tonkünstler, geboren 1821 zu Wien, woselbst er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Im J. 1850 liess er sich in Hamburg nieder und veröffentlichte eine Reihe von Claviercompositionen und Liedern, die ein angenehmes, leicht schaffendes Talent verriethen. Von Hamburg aus ging F. 1858 nach London, und, da er dort den von ihm gesuchten Wirkungskreis nicht fand, ein Jahr später nach New-York, wo er gegenwärtig als Musiklehrer und Componist lebt.

Digitized by Google

Fränzl, Ferdinand, ausgezeichneter deutscher Violinvirtuose und trefflicher Componist, geboren am 24. Mai 1770 zu Schwetzingen in der Pfalz, war der Sohn des angesehenen Violinisten und Musikdirektors Ignaz F., unter dessen musikalischer Leitung der Knabe so schnell und kräftig sich entwickelte, dass er mit sieben Jahren in einem Hofconcert zu Mannheim durch sein Spiel alle Hörer zum Erstaunen hinriss. Fünf Jahre später schon wurde er als Violinist der Hofkapelle ebendahin berufen. Auf einer mit dem Vater hierauf unternommenen Kunstreise spielte er 1785 mit grösstem Beifall am Hofe zu München, 1786 an dem zu Wien. Einen längeren Aufenthalt in Strassburg benutzte er, um bei den Kapellmeistern Pleyel und Richter höhere Musikstudien zu treiben, ging dann durch die Schweiz nach Paris und 1790 nach Italien, wo er bei dem Pater Mattei in Bologna Contrapunkt studirte und als Violinvirtuose zu Rom, Neapel und Palermo ungeheures Aufsehen erregte. Im J. 1792 wieder in Deutschland, nahm er zuerst die Concertmeisterstelle in Frankfurt a. M. und zwei Jahre später die Direktion der Privatkapelle des Kaufmanns Bernard in Offenbach an. Ein längerer Urlaub führte ihn 1799 nach London, Hamburg, dann auch wiederholt nach Wien und München, und überall sah er sich als Concertspieler geehrt und gefeiert. Nachdem er seine Stelle in Offenbach ganz aufgegeben hatte, bereiste er 1803 Polen und Russland, hielt sich längere Zeit in Moskau und St. Petersburg auf, wo er reiche Einnahmen hatte und folgte von dort aus Ende 1806 einem Rufe als Hof-Musikdirektor nach München, um als Nachfolger Karl Cannabich's einzutreten. Hier übernahm er auch die Leitung der deutschen Oper und zeigte sich der schwierigen Stellung mehr als gewachsen. Glänzende Concertreisen unternahm er von Zeit zu Zeit auch von München aus, so nach Frankfurt a. M., Offenbach, Mannheim, um 1810 nach Amsterdam und Paris, 1814 nach Wien und 1816 nach Leipzig. Im J. 1823 war er wieder in Italien, wo man ihn, besonders in Mailand, auszeichnete. Zwei Jahre später, nachdem er die Leitung der deutschen Oper in München niedergelegt hatte, wurde er zum wirklichen bairischen Hofkapellmeister ernannt, liess sich 1827 als solcher pensioniren und begab sich nach Genf, wo er das Musikwesen ungemein hob, so dass man ihn im April 1831 mit dem grössten Bedauern nach Mannheim scheiden sah. Bald darauf, im Novbr. 1833, starb er in Mannheim. — Als Violinvirtuose hat F. durch ungemeine Fertigkeit und Sauberkeit, Reinheit des Tons und ausdrucksvollen, jeder Nüance gerecht werdenden Vortrag geglänzt, als Componist durch Fruchtbarkeit und Gediegenheit. Man kennt von ihm die Opern und Singspiele: »Die Luftbälle« (1788 in Strassburg), »Adolph und Clara« (1800 für Frankfurt), »Carlo Fioras« (1800 für München), »Haireddin Barbarossa«, der Kaiserin von Russland gewidmet (1815 für München), »die Weihe«, dramatisches Festspiel (1818 für München) und »der Fassbinder« (1824 für München); ferner 9 Violinconcerte, ein Doppelconcert für zwei Violinen, »das Reich der Töne«, Concertino für Violine mit fünf Solosingstimmen, Chor und Orchester, concertirende Violinduette und Violintrios, viele Violinstücke, italienische Canzonen, eine Sinfonie, mehrere Ouvertüren u. s. w. — Sein Vater, Ignaz F., war ebenfalls als einer der geschicktesten Violinvirtuosen in Deutschland anerkannt. Geboren war derselbe am 3. Juni 1734 zu Mannheim, war 1750 als Violinist in das dortige berühmte Hoforchester getreten und darin bis zum Concertmeister und Musikdirektor emporgestiegen, in welcher letzteren Eigenschaft er seit 1768 auch in München wirkte. Mit seinem Sohne ging er 1784 auf Reisen, nahm 1790 die Stelle eines ersten Direktors der Theaterkapelle in Mannheim an und wirkte als solcher bis zu seinem Tode daselbst im J. 1803. Seine Violincompositionen, von denen an 20, bestehend in Concerten, Quartetten, Trios, erschienen, waren im engeren Umkreise beliebt, vermögen aber nicht den Vergleich mit den gleichartigen fantasiereichen und geschickten Arbeiten seines Sohnes auszuhalten.

Fragmengo, Filippo, spanischer Componist, der in der letzten Hälfte des

Digitized by Google

16. Jahrhunderts in Italien lebte und von dessen Composition Madrigale für fünf Stimmen (Venedig, 1584) erschienen sind.

Fraguier, Claude François, Abbé, französischer Gelehrter, geboren am 28. Aug. 1666 zu Paris, gestorben als Mitglied der Akademie ebendaselbst am 31. Mai 1728, hat über die Musik der Alten, besonders nach Plato, Forschungen angestellt und deren Resultate in zwei Schriften veröffentlicht, deren eine Frau Gottsched für die Marpurg'schen Beiträge zur Musik (Bd. 2) übersetzt hat.

Framery, Nicolas Etienne, französischer Componist und gediegener Musikschriftsteller, geboren am 25. März 1745 zu Rouen, war noch sehr jung, als ihn schon der Graf von Artois zum Surintendanten seiner Hofmusik ernannte. Vor der Revolutionszeit war er besonders dadurch vortheilhaft bekannt, dass er mehreren italienischen, in ihrer Dichtung veralteten Opern neu umgestaltete Texte seiner Feder untergelegt hat, so der Sacchini'schen Musik zu »*Isola d'amore*« sein Libretto »*la colonia*«; in ähnlicher Art entstanden »*L'Olympiade*«, »*L'infante de Zamora*« und »*Les deux comtesses*«. Im J. 1783 trat er selbst als Dichter-Componist mit der komischen Oper »*La sorcière par hasard*« auf, die jedoch nur den Beifall der Kenner davontrug. Bald darauf erhielt F. für eine Operndichtung »*Medée*« den ausgesetzten ersten Preis und componirte auch nachträglich die Musik dazu, da sein Freund Sacchini während der musikalischen Bearbeitung dieses Textbuches 1786 gestorben war. F. selbst starb zu Paris am 26. Novbr. 1810. — Von seinen musikalischen Schriften kennt man eine gegen Gluck gerichtete Brochure »*Lettre à l'auteur de Mercure*« (Paris, 1776), ferner eine Uebersetzung aus dem Italienischen des Azopardi, betitelt »*Le musicien pratique*« (Paris, 1786); sodann, in Gemeinschaft mit Guingené und Abt Feyton gearbeitet, das später von J. J. de Momigny vollendete Werk »*Encyclopédie méthodique*« vol. I; »*Avis aux poètes lyriques de la nécessité du rhythme et de la césure dans les hymnes ou odes destinés à la musique*« (Paris, 1796); die akademische Preisschrift »*Analyse des rapports qui existent entre la musique et la déclamation etc.*« (Paris, 1802); »*Notice sur Joseph Haydn*« (Paris, 1810). Endlich gab er zwei Jahrgänge des »*Calendrier musical universel*« (Paris, 1788 und 1789) heraus, redigirte einige Jahrgänge der von Etienne Honoré de Framicourt (gestorben 1781) begründeten Musikzeitung »*Journal de musique*« und lieferte Beiträge für den von der Akademie herausgegebenen »*Dictionnaire des beaux arts.*« F.'s Eifer, Fähigkeiten und Enthusiasmus für italienische Musik haben grossen Einfluss auf die Ausbildung der französischen Nationalmusik gehabt.

Franc, Guillaume, französischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, soll nach Bayle der wirkliche Componist der Melodien zu den Marot'schen Psalmen gewesen sein, was von Beza schon 1552 durch eine eigene Schrift bestätigt wird. Auch die verschiedenen Ausgaben der Psalmen von 1543 und 1564 mit den einfachen Melodien bekräftigen diese häufig angefochtene Annahme. Vgl. Bayle, Dict. (Art. Marot) und Burney, Hist. III, p. 43. S. auch Francke. †

Française hiess ein französischer Rundtanz, der in munterer Weise nach einer im $^{6}/_{8}$ gesetzten Melodie aufgeführt wurde. In den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts war dieser Tanz sehr verbreitet und auch in Deutschland überaus beliebt, kam jedoch bald darnach aus der Mode und jetzt kennt man denselben kaum noch in Frankreich. S. auch Anglaise und Contredanse. †

Franceschi, Francesco, italienischer Gelehrter, ist als Verfasser einer in Lucca erschienenen, von kunstrichterlichem Scharfsinn zeugenden Schrift »*Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*« bekannt geblieben, die später, 1789, dem letzten Bande der zu Lucca herausgekommenen *Opere drammatiche del Abate Pietro Metastasio, Poeta Cesarea etc.* angehängt wurde. In derselben befanden sich folgende, die Musik speciell betreffende Abschnitte: 1. von der nachahmenden Musik der Oper, 2. über die Sujet's der Oper in Rücksicht auf die Musik, 3. von den Recitativen des Metastasio in Bezug auf Musik und 4. von den Arien. Vgl. Literarische Zeitung von 1792 Nr. 192. †

Digitized by Google

Franceschini. Dieses Namens haben mehrere italienische Tonkünstler des 17. und 18. Jahrhunderts um die Musik sich verdient gemacht. Giovanni Battista F., ein vorzüglicher Sänger, der um 1690 am Hofe des Herzogs von Modena wirkte. — Petronio F. lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts in seiner Geburtsstadt Bologna als dramatischer Componist, und starb daselbst 1681. Seine Opern »*Oronte di Memfi*« (1676), »*Arsinoë*« (1677), »*Apollo in Tessalia*« (1679) und »*Dionisio*« (1681), in Bologna aufgeführt, wurden von Kennern besonders des reinen Stils halber geschätzt. — Giov. F., geboren um 1760 zu Neapel, ist durch verschiedene von ihm in Musik gesetzte Theaterstücke, sowie durch 1777 in Amsterdam herausgegebene sechs Violinduos, die als op. 2 erschienen, bekannter geworden. — Antonio F., geboren zu Neapel, wird in dem mailändischen *Indice de' Spettac.* von 1783 bis 1791 als Operncomponist angeführt. †

Francesco Cieco, s. Landino.

Francesco da Milano, italienischer Orgel- und Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, zu Mailand geboren und als Organist daselbst angestellt. Nach Doni und Piccinelli ist er der Verfasser mehrerer 1537 bis 1540 zu Venedig und Mailand erschienener Sammlungen von Orgel- und Lautenstücken, von denen sich hin und wieder ein Exemplar noch vorfindet.

Francesco da Pesaro, einer der berühmtesten altitalienischen Organisten, aus Pesaro gebürtig, der, als Nachfolger Zucchetto's, von 1337 bis 1368 an der Kirche San Marco zu Venedig angestellt war.

Francesco degli Organi, s. Landino.

Francesco la Fornara, italienischer Castrat mit vielbewunderter Contr'altstimme, geboren 1706 im Königreiche Neapel, war seit 1719 mit dem Rufe eines geschickten und geschmackvollen Sängers in der königl. französischen Kapelle zu Paris und lebte pensionirt daselbst noch 1780, nachdem er in seiner Blüthezeit auf dem Fechtboden in Folge eines in den Hals erhaltenen Fleuretstosses seine schöne Stimme eingebüsst hatte.

Franche, Louis Joseph, französischer Violinspieler, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Paris lebte, und 1749 ein Buch von ihm componirter Violinsonaten veröffentlicht hat.

Franchetti-Walzel, eine vortreffliche, in Italien geborene Coloratursängerin, war 1841 am Hoftheater in Braunschweig und später, bis zu ihrem Rücktritt von der Bühne, am Stadttheater zu Leipzig engagirt. Nähere Nachrichten fehlen. — Ihre Schwester, Luisa F., in Wien 1812 geboren und daselbst für die Opernbühne ausgebildet, debütirte 1831 so erfolgreich, dass sie ein Jahr darauf für das Königsstädter Theater in Berlin engagirt wurde, dessen Mitglied sie bis 1839 blieb. Von dort aus wurde sie nach Bremen, dann nach Hannover berufen und glänzte seit 1841 in Stuttgart noch lange in Soubretten-Parthien.

Franchezza (ital.; franz.: *franchise*), die Freimüthigkeit, Dreistigkeit, kommt als Vortragsbezeichnung in Verbindung mit der Präposition *con* vor.

Franchi, Giovanni Pietro, italienischer Tonkünstler, um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Pistoja geboren, war Concertmeister des Herzogs von Rospigliosi und hat von seiner Composition »*Sonate a tre*« (Bologna, 1687) und »*Duetti da Camera*« (Bologna, 1689) veröffentlicht. Das erstgenannte Werk erschien etwa zwanzig Jahre später auch bei Roger in Amsterdam.

Franchinus, s. Gafori.

Franchomme, August, berühmter französischer Violoncellovirtuose der Gegenwart, geboren 1809 zu Lille, erhielt bei einem Violoncellisten, Namens Mas, seinen ersten, ziemlich ungenügenden Unterricht. Im J. 1825 kam F. nach Paris und trat im März desselben Jahres in's Conservatorium, wo Levasseur und Norblin sein hervorragendes Talent mit solchem Erfolge ausbildeten, dass er noch in demselben Jahre den ersten Preis für Violoncellospiel davontrug. Alsbald trat er auch in das Orchester des Theaters *Ambigu-comique*, 1827 in das der Grossen Oper und ein Jahr später in das der Italienischen Oper, welche

Digitized by Google

Stelle er sehr lange inne hatte und schliesslich mit derjenigen eines Professors am Pariser Conservatorium vertauschte. Seine Concerte nahmen in Paris eine hohe Stellung ein, und noch jetzt stehen seine, mit anderen Virtuosen, besonders mit dem Violinisten Alard, veranstalteten Winter-Soireen, ihrer überwiegend gediegenen Programme wegen im besten Ruf. Aus denselben ist, besonders für classische Musik, eine erfolgreiche Propaganda ausgegangen. — F. ist ein Virtuose von enormer Fertigkeit und geschmackvoller Vortragsart, Vorzüge, die sich auch in seinen Compositionen wiederspiegeln, welche in einem Concert mit Orchester und zahlreichen beliebten und dankbaren Fantasien, Salonstücken, Etuden, Capricen, Variationen u. s. w. für Violoncello bestehen. Aus seiner Klasse am Conservatorium ist eine ganze Reihe der tüchtigsten Violoncellisten hervorgegangen.

Francia, Gregorio, italienischer Tonkünstler aus Rom, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts und gab nach Walther: »*Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci*« (Neapel, 1611) heraus. †

Franciscello oder **Francischello,** der grösste Violoncellovirtuose der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über dessen Leben fast alle näheren Nachrichten fehlen. Er taucht zuerst in Rom auf, befand sich 1725 in Neapel und trat darauf in die Hofkapelle zu Wien. Später war er wieder in Italien und zwar in Genua, wo er auch um 1750 gestorben sein soll. Quantz, der ihn in Neapel, und Franz Benda, der ihn in Wien hörte, sprechen ihm übereinstimmend eine unübertreffliche Meisterschaft auf dem Violoncello zu, und Geminiani berichtet, dass, als F. in Rom einst eine Cantate mit obligatem Violoncello von Alessandro Scarlatti accompagnirt habe, der Componist, der den Flügel hielt, entzückt aufgesprungen und ausgerufen habe, so könne nur ein Engel in Menschengestalt spielen. Fétis behauptet, was Corelli für die Violine, das sei F. für das Violoncellospiel gewesen, und ihm hauptsächlich verdanke man es, dass das Violoncello die Bassviola aus den italienischen Orchestern verdrängte.

Francisci, Erasmo, ein aus altadligem italienischem Geschlechte stammender Gelehrter, geboren zu Lübeck am 19. November 1627, studirte die Rechte, wurde dann Hofmeister und machte als solcher grössere Reisen, nach deren Beendigung er als Hohenlohe'scher Rath zu Nürnberg seinen bleibenden Aufenthalt nahm und als Schriftsteller bis an sein am 12. December 1684 erfolgtes Ende wirkte. Unter seinen vielen Schriften befindet sich auch eine: »Wunderreicher Ueberzug unserer Niederwelt, oder Erd-umgebender Lufft-Kreys« (Nürnberg, 1680) betitelt, die im dritten Kapitel von Seite 474 bis 516 vom Echo und von Sprachröhren handelt. †

Francisco, Ludovico a San, gelehrter portugiesischer Franciscanermönch, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts lebte und ein Werk, »*Globus canonum et arcanorum linguae sanctae ac divinae scripturae*« (Rom, 1586) veröffentlichte, in dessen 10. Buche im 9. Kapitel über Musik im Geiste des alten Testaments abgehandelt wird. Vgl. *Possevini Bibl. select.* p. 223. †

Francisconi, Giovanni, italienischer Tonkünstler, geboren zu Neapel, war in seinen Mannesjahren Kammervirtuose des Grafen von Hessenstein und hat sich damals durch sechs Violinduo's, die zu Amsterdam gedruckt wurden, und sechs Violinquatuors, welche ums Jahr 1770 zu Paris erschienen, bekannter gemacht. †

Francisque, Antoine, französischer Lautenspieler, veröffentlichte 1600 ein Werk unter dem Titel »*Le trésor d'Orphée*«, welches Lautenstücke enthielt.

Franck, César Auguste, tüchtiger belgischer Tonkünstler, geboren am 10. Decbr. 1822 zu Lüttich, besuchte als Knabe das Conservatorium seiner Vaterstadt, wurde aber 1837 zu seiner höheren musikalischen Ausbildung auf das von Paris gebracht, wo er Clavierspiel bei Zimmermann und Contrapunkt bei Leborne studirte. Hierauf liess er sich ganz in Paris nieder und erwarb sich schnell den Ruf eines gediegenen, kenntnissreichen Musiklehrers und Componisten. Von seinen Compositionen werden besonders Trios für Pianoforte,

Digitized by Google

Clavier und Violoncello geschätzt; ausser diesen veröffentlichte er Claviercompositionen aller Art und brachte auch 1846 ein Oratorium »Ruth« in Paris mit Beifall zur Aufführung, das 1869 mit unvermindertem Erfolge wiederholt öffentlich zu Gehör gelangte. — F.'s älterer Bruder, Joseph F., geboren um 1820, begann seine Studien ebenfalls auf dem Conservatorium zu Lüttich und vollendete sie auf dem in Paris. Früher Organist und Kapellmeister an der Kirche *des missions étrangères* und an *Saint Thomas d'Aquin*, bekleidet er jetzt diese Aemter hochgeachtet an *Sainte Clotilde*. Daneben ertheilt er Unterricht in der Composition, im Clavier- und Orgelspiel, für welches letztere Fach er auch als Professor am Conservatorium angestellt ist. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: Messen und andere Kirchenwerke, Orgel- und Clavierstücke, ein Pianoforte-Concert u. s. w.

Franck, Eduard, vorzüglicher Pianist und gediegener Componist, geboren 1824 zu Breslau, wo er auch seine musikalische Ausbildung und eine tüchtige wissenschaftliche Erziehung erhielt, nahm 1843 einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Italien und kehrte 1846 in sein Vaterland zurück, wo er sich zunächst in Berlin niederliess und als Concertspieler und Componist vortheilhaft bekannt machte. Von dort aus erhielt er einen Ruf als Lehrer des Clavierspiels an die Rheinische Musikschule in Köln, in welchem Amte er bis 1859 wirkte, nachdem er 1856 den Titel eines königl. preussischen Musikdirektors erhalten hatte. Hierauf als Musikdirektor nach Bern berufen, widmete er seine Thätigkeit mit schönem Erfolge der Pflege und der Hebung der dortigen Musikzustände, nach Seite des Pädagogischen sowohl, wie nach der der öffentlichen Aufführungen hin. Im J. 1867 trat er als erster Lehrer des Pianofortespiels an Louis Brassin's Stelle in das Stern'sche Conservatorium der Musik zu Berlin, welches Amt er zum Vortheil des genannten Instituts noch gegenwärtig inne hat. — Von F.'s hervorragender compositorischer Befähigung zeugen Sinfonien, Ouvertüren, Streichquartette, Clavierconcerte und andere Pianofortewerke, sowie Gesänge und Lieder, von denen manches mit Beifall öffentlich aufgeführt wurde, weniges aber nur im Druck erschienen ist.

Franck, Johann Wolfgang, seines Berufs ein Arzt, dabei aber zugleich einer der fruchtbarsten und berühmtesten deutschen Componisten seiner Zeit, geboren um 1640 und wahrscheinlich ebenfalls in Hamburg, woselbst er von 1678 bis 1686 eine ganze Reihe seiner Opern mit grossem Beifall zur Aufführung brachte, von denen die Titel von vierzehn noch bekannt geblieben sind, nämlich: »Michael und David«, »Perseus und Andromeda«, »die Mutter der Makkabäer«, »Aeneas«, »Don Pedro«, »Jodelet«, »Semele«, »Hannibal«, »Charitine«, »Diocletianus«, »Attila«, »Vespasianus«, »Kara Mustapha 1. Theil« und derselben Oper zweiter Theil. Um 1687 ging er nach Spanien, wo er, seiner ausgezeichneten Kenntnisse und Fertigkeiten halber der Günstling Karl's II. wurde, dieses Umstands wegen aber bei der Hofpartei verhasst, schliesslich ein Opfer des Giftmords geworden sein soll. — Von seinen Opern sind einzelne Stücke im Druck erschienen, sodann auch Sonaten für zwei Violinen mit *Basso continuo*, welche Roger in Amsterdam herausgab. Mattheson berichtet in seiner »Ehrenpforte« auch von Kirchenwerken F.'s, namentlich von einer Sammlung derselben, die unter dem Titel »Kirchliche Andachten« herausgekommen sein soll. Alle Forschungen danach sind bis jetzt aber vergeblich geblieben.

Franck, Melchior, deutscher Kirchencomponist und Dichter geistlicher Lieder, geboren um 1580 zu Zittau in der Lausitz, wurde 1603 Kapellmeister am coburg'schen Hofe und starb in dieser Stellung am 6. Juni 1639 (nicht 1689). Das älteste der von ihm bekannt gebliebenen Werke sind »*Sacrae melodiae* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum. Tomus primus*«. (München, 1600 bei G. Willer); die Titel der übrigen Psalme, Lieder, Motetten, 44 Sammlungen Tänze u. dergl. befinden sich sorgfältig zusammengestellt in Gerber's Lexikon. Davon werden die Choralweisen »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« und »Sag', was hilft alle

Digitized by Google

Welt« jetzt noch hier und da gesungen. Entnommen sind dieselben aus F.'s grösserem Werke »Teutsche Psalmen und Kirchengesänge auff die gemeinen Melodeyen, mit vier Stimmen gesetzet« (Nürnberg, 1608). Ehemals sang man in den Kirchen auch noch die Choralweisen »O Jesu, wie ist deine Gestalt«, »Der Bräutigam wird bald ruffen« u. s. w., von denen auch die Texte F. zugeschrieben werden. — Von einem im Uebrigen unbekannten Zittauer Landsmann und Zeitgenossen F.'s, Namens Johannes F., existirt ein Werk »*Cantiones sacrarum melodiarum* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*« (*Augustae*, 1600, Seb. Mylius).

Franck, Michael, gekrönter kaiserlicher Dichter und Componist, geboren am 16. März 1609 zu Schleusingen, erhielt auf der Schule zu Coburg eine gute wissenschaftliche Bildung und wurde um 1625 zu einem Bäcker gebracht, um dessen Handwerk zu lernen. Schon 1628 wurde er Meister in Schleusingen, büsste aber während der Drangsale des dreissigjährigen Kriegs sein ganzes Besitzthum ein, sodass er arm und hülflos mit seiner zahlreichen Familie 1640 nach Coburg zurückwanderte, wo er einige Unterstützung und 1644 eine Lehrerstelle am Gymnasium fand. In diesen bedrängten Umständen studirte er noch Musik und Poesie und zwar mit solchem Erfolge, dass er mit den besten Dichtern seiner Zeit Reimepisteln wechselte, Compositionen veröffentlichte und 1659 zum gekrönten Poeten ernannt und in Folge dessen unter dem Namen Staurophilus von dem berühmten Johann Rist in den Schwanen-Orden aufgenommen wurde. Er starb am 24. Septbr. 1667 zu Coburg. Von seinen Compositionen kennt man: »Geistliches Harfenspiel aus dreissig vierstimmigen Arien nebst Generalbass« (Coburg, 1657) und die Choralweisen »Kein Stündlein geht dahin«, »Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig« und »Sey Gott getreu, halt' seinen Bund«, deren Texte wenigstens bestimmt von ihm herrühren. — Sein älterer Bruder, Sebastian F., geboren zu Schleusingen am 18. Januar 1606, war in musikalischer Beziehung ein Schüler des Theologen Theophilus Grossgebauer und starb als Magister und Diaconus zu Schweinfurt am 13. Apr. 1668. Er wird in Wetzel's »Liederhistorie« als einer der vortrefflichsten Musiker seiner Zeit bezeichnet, jedoch hat sich kein einziges seiner Werke bis auf die neuere Zeit erhalten.

Francke, Wilhelm, ein elsässischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, hat 50 von Marot für die reformirte Kirche gedichtete Psalme in Musik gesetzt und 1543 zu Strassburg veröffentlicht. Nach dem Ausspruche von Fétis sind dies dieselben Psalmenweisen, welche sich bei den Reformirten Frankreichs und der Niederlande im Gebrauch erhalten haben und von Bourgeois, Goudimel und Claudin le jeune eine vierstimmige Bearbeitung erfahren haben. S. Franc.

Francke oder **Franck,** Johann, ein Dichter und Componist des 17. Jahrhunderts, geboren am 1. Juni 1618 zu Guben, studirte daselbst sowie in Cottbus, Thorn, Stettin und Königsberg die Rechte und die Poesie, verfasste weltliche und geistliche Dichtungen und starb am 18. Juni 1677 in seiner Vaterstadt, woselbst er Bürgermeister und Landesältester geworden war. Von ihm ist u. A. das Gesangbuchlied »Jesu, meine Freude« gedichtet und angeblich auch componirt; aber nur die Johann Crüger'sche Melodie des Liedes ist bekannt geblieben. Von F.'s Compositionen erschien: »Geistliches Zion, d. i. neue geistliche Lieder und Psalmen, nebst beygefügten theils bekannten, theils lieblichen neuen Melodien, sammt Vaterunsers-Harfen« (Guben, 1648).

Franckenau, Georg **Franck von**, deutscher musikalischer Schriftsteller, geboren zu Naumburg am 3. Mai 1644, studirte zu Leipzig, Jena und Strassburg Heilkunde, Physik, Philologie und die Rechte nebst andern schönen Wissenschaften und wurde zu Heidelberg zum Professor der Medicin ernannt. Er versah darauf lange Zeit zu Strassburg und an kleinen Höfen in Süddeutschland die Stelle eines obersten Curators in Kirchensachen neben der eines Leibarztes, und folgte endlich einem Rufe als Justizrath und erster Leibarzt nach Kopenhagen, in welchem Amte er bis zu seinem am 16. Juni 1704 erfolgten Tode verblieb. Musikwissenschaftlich hat F. sich durch seinen im J. 1672 in Hei-

Digitized by Google

delberg gehaltenen Vortrag bemerkbar gemacht, in dem er darüber sich erging, wie die Musik sich bei verschiedenen medicinischen Kuren dienlich erweise. Diesen Vortrag findet man seinen gedruckten zwanzig medicinischen Satyren als Anhang beigefügt. Mehr über F.'s Leben berichtet Walther in seinem musikalischen Lexikon. — Sein Sohn Gerhard, Ernst von F., der 1676 geboren war, starb im 73. Lebensjahre als königlisch dänischer Justizrath und Gesandter am kaiserlichen Hofe zu Wien. Derselbe ist musikgeschichtlich zu erwähnen, weil er 33,712 geistliche Lieder in 300 Bänden gesammelt hatte, die er nach seinem Tode der Universitätsbibliothek zu Copenhagen zuwandte. Wahrscheinlich hatte sein Vater den Grund zu dieser Sammlung in Strassburg gelegt. Ob dieselbe noch vorhanden oder später, der königlichen Bibliothek einverleibt, mit dieser durch den am 26. Februar 1794 stattgefundenen Schlossbrand vernichtet wurde, ist nicht mehr bekannt. †

Franco von Köln (Franco de Colonia), genannt Parisiensis magister, der älteste bekannte Schriftsteller, der über Mensuralmusik etwas hinterlassen hat, und einer der geschichtlich merkwürdigsten Tonlehrer des Mittelalters, welcher fast zuerst Ordnung auf dem theoretischen Gebiete der Musik geschafft hat. Das wenige Zuverlässige, was über sein Leben bis jetzt erforscht ist, beschränkt sich darauf, dass er, laut eigener Aussage in seinem »*Compendium de discantu*«, in Köln geboren ist. Die Frage nach der Zeit seines Wirkens zunächst ist noch immer nicht endgültig gelöst, wenn auch Fétis, der geneigt ist, F. in das 11. Jahrhundert zu versetzen, als weitere Resultate seiner Forschungen meldet, dass derselbe seine Studien in Lüttich gemacht habe und als Nachfolger seines Lehrers Adelman, eines Mönches der Abtei Stavelot, daselbst Unterricht ertheilt habe. Diese Angaben bedürfen der sorgfältigsten Prüfung; Zweifel gegen dieselben erregt bereits die ungefähr festgestellte Lebenszeit, die, conform der bis lange nach Forkel allgemein gültig gebliebenen Annahme, kurz nach Guido von Arezzo, also um die Mitte und gegen das Ende des 11. Jahrhunderts fallen soll. Dagegen gründete viel annehmbarer Kiesewetter auf den Zusammenhalt der in der vom Fürstabt Gerbert in der Bibliothek zu Mailand aufgefundenen Schrift F.'s »*Musica et cantus mensurabilis*« gegebenen Musiktheorie mit dem möglichen Stande der Entwickelung der Tonkunst im 12. und 13. Jahrhunderte die Behauptung, dass F. nicht im 11., sondern zu Anfange des 13. Jahrhunderts in seiner Blüthe gestanden haben müsse. Vgl. Leipz. allgem. musikal. Ztg. Jahrg. 1828, S. 893 u. ff. Die ebenfalls allgemein gewesene Annahme, F. sei der Erfinder des Mensuralgesangs gewesen, welche man auf die Aussprüche der Verbesserer und Beförderer dieses Kunstzweigs, Marchettus von Padua und Johann der Muris, gründete, die F. ihren Lehrer nannten, wurde durch den von Gerbert aufgefundenen und dem dritten Theile seiner »*Scriptores de musica*« einverleibten wichtigen Tractat hinreichend widerlegt. F. selbst nennt diesen Tractat ein Compendium, also eine Zusammenstellung der zur Zeit seiner Abfassung geltenden Grundsätze der mensurirten Musik; vor ihm habe es viele Aeltere und Neuere gegeben, die treffliche Regeln in dieser Sache geschrieben, welche er nur von den Irrthümern und Fehlern in Nebendingen reinigen wolle, damit die Kunst nicht Schaden leide u. s. w. Mit Recht sagt daher A. W. Ambros in seiner Geschichte der Musik Bd. 2, S. 361 von F.: »Er wurde eine Autorität fast wie Guido; spätere Schriftsteller nennen ihn mit hoher Achtung.«

Francoeur, eine französische Tonkünstlerfamilie, die sich durch zwei ihrer Glieder besonders verdient und berühmt gemacht hat. Der älteste dieses Namens, Louis F., genannt *l'honnête homme*, war königl. Kammermusiker und Violinist an der Oper zu Paris und starb am 17. Septbr. 1745. — Sein Bruder François F. war ein hochgeschätzter Violinvirtuose. Geboren am 22. Septbr. 1698 zu Paris, wurde er schon 1710 Violinist der Oper, wo er mit Rebel eine Freundschaft schloss, die erst mit dem Tode endete. Bald nach dieser Zeit erhielt er auch Anstellung in der Privatmusik des Königs und kaufte sich nach

Digitized by Google

zwanzigjähriger Dienstzeit die Charge eines der 24 *Violons du roi*, worauf er 1733 auch zum Kammercompositeur ernannt wurde. Vorher soll er, vielleicht auf Kosten des Königs, eine Studienreise nach Deutschland unternommen und längere Zeit in Prag und Wien geweilt haben, wo damals J. J. Fux wirkte. Im J. 1733 noch wurden F. und der in allen Unternehmungen und musikalischen Arbeiten eng mit ihm liirte Rebel Inspectoren und 1752 Directoren der Grossen Oper, welches Amt sie bis 1765 führten, worauf Berton und Trial in dieser Eigenschaft eintraten. Inzwischen war F. als Nachfolger Collin de Blamont's auch Surintendant der Hofmusik geworden und hatte den Orden des heiligen Michael, eine für einen Musiker bis dahin unerhörte Auszeichnung, erhalten. Mit der Operndirektion gab er auch seine übrigen Stellungen auf und lebte privatisirend bis zu seinem Tode, der am 7. Aug. 1785 zu Paris erfolgte. Noch in seinem 80. Lebensjahre hatte er eine sehr schmerzhafte Steinoperation glücklich überstanden, ein Fall, der für seine robuste Natur spricht. In seiner Jugend hatte er zwei Bücher Violin-Sonaten veröffentlicht, die einzigen bekannt gewordenen Compositionen von ihm, an denen Rebel nicht mitarbeitend betheiligt gewesen war. Mit dem letzteren verbunden schrieb er für die Grosse Oper mit bald grösserem, bald geringerem Erfolge: »*Pyrame et Thisbé*« (1726), »*Tarsis et Zélie*« (1728), »*Scanderbeg*« (1735), »*Le ballet de la paix*« (1738), ferner »*Les Augustales*« (ein Prolog von Montcrif), »*Ismène*«, »*Zélindor*«, »*La trophée*«, »*Les génies tutélaires*« und »*La princesse de Noisy*«, welche Opern und Divertissements in der Zeit bis 1760 auf die Bühne gelangten. — Sein Neffe, Louis Joseph F., genannt *le neveu*, Sohn des zuerst genannten Louis F., wurde am 8. Oktbr. 1738 zu Paris geboren. Kaum 7 Jahr alt, verlor er seinen Vater, weshalb ihn sein Onkel, der kinderlos war, adoptirte und wie einen Sohn ausbilden liess. Derselbe brachte ihn schon 1747 zu den sogenannten Musikpagen des Königs, von wo aus er 1752 als Violinist in das Opernorchester kam. Nachdem er 1764 zum zweiten Opernorchesterdirektor ernannt worden war, folgte er 1767 Berton als erster Orchesterchef und wurde 1776 sogar einziger Direktor der Oper. In demselben Jahre erhob ihn der König zum Kapellmeister seiner Privatmusik und einige Jahre darauf sogar zum Surintendanten derselben. Als Organisator zu Gunsten tüchtiger musikalischer Aufführungen hochbegabt, hatte F. einen Orchesterausschuss zuerst in's Leben gerufen, der, von Allen gewählt, über die das Orchester betreffenden Angelegenheiten vollgültig zu entscheiden hatte. Dieser Einrichtung, wie überhaupt der Musikdirektion F.'s, spendet Laborde das wärmste Lob. Im J. 1792 nahm er in Gemeinschaft mit Cellerier die Grosse Oper in Entreprise, wurde aber in der Schreckenszeit als royalistischer Gesinnung verdächtig festgenommen, nach dem 9. Thermidor erst wieder freigelassen und ihm noch einmal, zusammen mit Denesle, die Oberleitung der Grossen Oper übergeben. Doch bald wurde er mit dem letzteren ab- und dafür Devismes und Bonnet de Treiches eingesetzt. Seitdem entsagte F. allen Geschäften und lebte mit einer Pension von Jerôme Bonaparte in dem Hause seines Sohnes, eines ausgezeichneten Mathematikers. Er starb zu Paris am 10. März 1805. Als Componist ist er mit in Paris erschienenen Violin-Solos und Trios aufgetreten, sowie mit der einaktigen Oper »*Ismène et Lindor*« (1766) und der Bearbeitung einer älteren, »*Ajax*« (1770). Andere Opern und Kirchenwerke hinterliess er im Manuscript; dieselben sind seit 1821 zum grössten Theil im Besitz der Bibliothek des Pariser Conservatoriums. Seine beste, von der studirenden Jugend noch lange nach seinem Tode eifrig benutzte Arbeit ist die Schrift: »*Diapason général de tous les instrumens à vent, avec des observations sur chacun d'eux*« (Paris, 1772), von der Choron eine neue Ausgabe veranstaltete. Jetzt, nach der totalen Umformung der Blasinstrumente hat dieses Buch natürlich keinen praktischen, sondern nur noch historischen Werth.

François, Florent des, französischer Tonkünstler, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Noyon, hat mehrere

Digitized by Google

seiner Messen veröffentlicht, die sich in der 1633 von Ballard veranstalteten Sammlung vorfinden.

Franco-Mendès, Jacques, ein vorzüglicher Violoncello-Virtuose, geboren 1812 zu Amsterdam von israelitischen aus Portugal geflüchteten Eltern, erhielt seinen ersten Unterricht auf dem Violoncello von Präger und in der Harmonielehre von Bertelmann. Seine technische Ausbildung vollendete er seit 1829 bei Merk in Wien und concertirte 1831 in Gemeinschaft mit seinem Bruder Joseph in London und Paris mit grossem Beifall. Der König der Niederlande verlieh ihm in demselben Jahre den Titel eines Hof-Violoncellisten und ernannte ihn 1834 zu seinem ersten Solospieler. Mittlerweile war F. mit seinem Bruder 1833 in Deutschland gewesen, und hatte Aufsehen erregt. Von 1836 bis 1841 lebte er in Paris, dann in Holland und unternahm erst 1845 wieder Kunstreisen in's Ausland. Seitdem theilte er seinen Aufenthalt zwischen seinem Vaterlande und Paris und ist besonders als Concertspieler in letztgenannter Stadt hochgeschätzt. In seinen Concerten hat er Violoncellostücke verschiedener Art und Streichquartette seiner Composition hören lassen, die auch zum Theil gedruckt worden sind. — Sein Bruder, Joseph F.-M., geboren zu Amsterdam am 4. Mai 1816, wurde von Präger auf der Violine mit dem grössten Erfolge ausgebildet, so dass er auf den Kunstreisen seines Bruders 1831 und 1833 alle Ehren desselben theilte. Mit demselben liess er sich 1836 in Paris nieder, wo sich Baillot seiner sehr annahm und ihn auf das Quartettspiel hinwies, in welcher Gattung sich F. dann gleichfalls einen Namen machte. Er starb jedoch schon am 14. Oktbr. 1841 zu Amsterdam. Von seinen Compositionen kennt man Violinstücke und Streichquartette.

Francus, Elabetus, deutscher Tonsetzer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, liess nach Draudius Bibl. Class. p. 755: »Newe Teutsche vnd lateinische Lieder mit 3 Stimmen« zu Frankfurt a. O. ums Jahr 1599 drucken. — Dieselbe Quelle berichtet, dass ein Joannes F. im Jahre 1600 zu Augsburg »*Cantiones sacrae* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*« herausgab. — Der von Gerber in seinem Lexikon von 1790 noch angeführte Wolfgang Ammonius F., der ein Choralbuch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgegeben haben soll, ist wahrscheinlich Wolfgang Ammon (s. d.), der nach seiner Geburtsstätte in Franken den Zunamen Francus führte. †

Frank, Georg, vortrefflicher und talentvoller Violinist und Dirigent, geboren 1845 in Wien, bildete sich unter Jos. Hellmesberger's Leitung musikalisch in ausgezeichneter Art aus. Wiederholt liess er sich in Wien, dann auch in Pesth, Bukarest, Odessa u. s. w. öffentlich hören und erwarb sich durch seinen schönen Ton und seine vorzügliche Technik den grössten Beifall, ja, sein Spiel und der sich zugleich kund gebende künstlerische Ernst erweckte die allgemeine Sympathie für ihn in dem Maasse, dass u. A. die Fürstin Woronzoff ihn mit einer kostbaren Guarneri-Geige beschenkte. F. trat als Violinist in das Hofopernorchester in Wien, gab aber nach kurzer Zeit diese Stelle wieder auf, um einem Rufe nach Odessa zu folgen, wo man ihm das Amt eines Direktors der russischen Gesellschaft der Musikfreunde übertrug. Dieser Stellung stand er mit Fleiss, Talent und Geschick vor, leider aber ebenfalls nur ganz kurze Zeit, da er am 13. April 1871 in der ersten Blüthe seiner Jahre einem Brustleiden erlag, das er schon lange mit sich herumgetragen hatte und dem selbst das schöne Klima Odessa's keine Heilung mehr zu bringen vermochte.

Franke, F. C., Pianist und Virtuose auf dem Contrabass, 1841 in Quedlinburg lebend, ist der Verfasser einer »Anleitung, den Contrabass zu spielen«. — Andere Instrumentalisten dieses Namens sind: Hermann F., ein tüchtiger Violinist, der auf Kosten des Königs von Sachsen 1870 seine letzte Ausbildung bei J. Joachim in Berlin erhielt und gegenwärtig erster Violinist des gräfl. Hochberg'schen Streichquartetts in Dresden ist; Leopold F., Oboevirtuose,

Digitized by Google

um 1830 lebend und S. F., Clarinettist in Weimar 1833. Von allen Genannten existiren auch Compositionen für die betreffenden Instrumente.

Franke, Hermann, trefflicher deutscher Tonkünstler, lebt als Cantor zu Crossen und hat werthvolle Männerchöre geschrieben, für deren einem (mit Solo und Orchester) er auf dem Sängerfeste 1869 zu Baltimore den ersten Preis erhielt. F. ist auch der Verfasser eines »Handbuchs der Musik« (Glogau, 1867), des vorzüglichsten aller kleineren Musiklexica.

Frankenberg, Franz, ausgezeichneter und berühmter Opernsänger, geboren zu Mattighofen in Bayern im J. 1759, hatte eine vorzügliche Bassstimme, welche ihn veranlasste, dass er auf Anrathen Kaiser Josephs II., als er in Wien seinen Studien oblag, sich der theatralischen Laufbahn widmete. Im Jahre 1779 betrat F. zuerst als Tobys im »Jahrmarkte« zu Wien die Bühne, ging von dort 1784 nach Prag, dann nach Weimar, war hierauf 5 Jahre lang in Frankfurt a. M. engagirt und kam 1788 nach Berlin, wo er am Nationaltheater als Stössel in »Doctor und Apotheker« überaus beifällig debütirte und eine dauernde Anstellung fand, aus der ihn aber schon am 10. September 1789 ein plötzlicher Tod riss. Als Sänger und Mensch gleich ausgezeichnet, wie man aus der kleinen »Leben und Charakter Frankenberg's« betitelten lesenswerthen Schrift, der sein Bild beigegeben ist, ersieht, betrauerte man in Berlin allgemein den so frühen Verlust. Der betreffende Bericht in den Annalen des Theaters vom Jahre 1789, V. Heft Seite 63 und 93 betont die Theilnahme, welche der Hof und die gesammte Einwohnerschaft diesem Trauerfalle schenkten. †

Frankenberg, Gräfin **von,** zuletzt Stiftsdame im Hradschin zu Prag, wurde ums Jahr 1796 daselbst als vorzügliche Sängerin, Clavierspielerin und Musikkennerin sehr geschätzt. Mehr über sie berichten die Jahrbücher der Tonkunst vom Jahre 1796 Seite 116. †

Franklin, Benjamin, einer der ausgezeichnetsten Männer seines Jahrhunderts, eine Zierde des Menschengeschlechts, berühmt als Physiker, Philosoph und Staatsmann, wurde auf dem zu Boston gehörigen Governors-Eiland am 17. Jan. 1706 von unbemittelten Eltern geboren und starb, von seinen Zeitgenossen und der Nachwelt bewundert, am 17. April 1790 zu Philadelphia. Ein ausführliches biographisches Denkmal ist ihm in anderen Werken gesetzt. Hier ist er nur zu erwähnen als Vervollkommner der Harmonica (s. d.), für deren Erfinder er noch immer vielfach fälschlich ausgegeben wird, und in sofern, als er in mehreren seiner Werke, die, von Binzer in's Deutsche übersetzt (4 Bde., Kiel, 1829) erschienen sind, die musikalische Kunst in einer Weise berührt, die eine gründliche Einsicht, hauptsächlich in ihren ästhetischen und akustischen Theil bekundet. Dahin gehören namentlich seine eigenen Nachrichten von der Erfindung und Verbesserung der Harmonica in einem Briefe an den Pater Beccaria in Turin, sodann seine Betrachtungen über das Volkslied und das schicklichste Versmass dazu, und endlich seine Bemerkungen über die unrichtige Declamation in vielen der beliebtesten Arien.

Frankreich. Französische Musik. Die ersten Anfänge der französischen Musik sind in der Geschichte der Gallier zu suchen, insoweit sie uns durch die Mittheilungen Caesar's und Diodor's bekannt ist; und wenn auch diese Mittheilungen nicht von specifisch-musikalischem Interesse sind, so können sie immerhin als Anhaltspunkte dienen, zur Beurtheilung der musikalischen Entwickelung in Frankreich. Wie bei allen Völkern auf einer primitiven Entwickelungsstufe finden sich auch bei den Galliern Religion und Kunst eng verbunden. Die Druiden, Häupter, Priester und Richter des Volkes pflanzten ihre Gesetze, welche niederzuschreiben streng verboten war, durch auswendig gelernte Gedichte und Gesänge fort, und dieser Gesänge gab es eine so grosse Anzahl, dass nicht wenige der Schüler zwanzig Jahre zu ihrer Erlernung bedurften — ein Beispiel von Beharrlichkeit, von Beschränkung auf ein engbegrenztes Gebiet, wie es unter den modernen Nationen nur bei den Franzosen seines Gleichen findet. Eine zweite Art von gallischen Musikern waren die

Digitized by Google

Barden, von denen Diodor erzählt, dass sie mit lyraähnlichen Instrumenten ihre Gesänge begleiteten, Gesänge, welche bald dem Lobe der Helden galten, bald die Feiglinge tadelten und sie der Verachtung preisgaben. Mit der Zeit soll aber die letztere Tendenz bei ihren Leistungen derart in den Vordergrund getreten sein, und zwar mit Hinzuziehung des komischen Elementes, dass sie mehr und mehr zu Possenreissern herabsanken: wiederum ein Charakterzug, den die heutige französische Kunst nicht verleugnen kann, und den die Worte des Dichters bestätigen: »*Le français, né malin, inventa le vaudeville*«. Wenn endlich Diodor das Singorgan der Gallier grobtönend und rauh nennt *(gravisonam et horrendam)*, wenn Eckehard die unter Gregor zur Erlernung des römischen Kirchengesanges nach Rom gekommenen gallischen Sänger unfähig nennt, denselben zu erlernen, »sei es, dass sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder dass ihre natürliche Wildheit sie daran hinderte« — so würden beide den heutigen Franzosen gegenüber ihr Urtheil nicht wesentlich modificiren, da sowohl die Schwierigkeiten, welche die Nasallaute der französischen Sprache einer gesunden Stimmbildung entgegensetzen, als auch die Eigenmächtigkeit in der musikalischen Reproduction noch immer ihren nachtheiligen Einfluss auf die musikalischen Leistungen geltend machen. Nichtsdestoweniger hat F. vom frühen Mittelalter an bis auf die neueste Zeit in der Entwickelungsgeschichte der Musik eine hochwichtige Rolle gespielt, denn was ihm an musikalischer Begabung im Vergleich zu den Nachbarnationen abging, das ersetzte es durch seinen Eifer, sich deren Errungenschaften zu assimiliren, durch den ihm eigenen Geist der Initiative, ohne welchen der allgemeine musikalische Fortschritt in mehr als einem Falle um unberechenbare Zeit verzögert worden wäre. Schon Klodwig, der erste christliche König der Franzosen, empfindet, nachdem er zum Christenthum übergegangen ist (496), das Bedürfniss nach einer auf römische Weise organisirten Hofkapelle und wendet sich deshalb an den Gothenkönig Theoderich in Ravenna, der dann auch seinem Minister Boëtius den Auftrag giebt, einen geeigneten Kitharöden aufzutreiben und nach Frankreich zu senden. Gleichzeitig führt der Bischof Gregor von Tours den gregorianischen Kirchengesang in Frankreich ein. Auch Pipin sucht (758) bei dem Papste Paul Hülfe gegen die immer wieder einreissende Vernachlässigung des Kirchengesanges und erhält ebenfalls einen italienischen Gesanglehrer, welcher die Mönche des heil. Remigius unterrichtete, die dann ihrerseits die Kunst des römischen Gesanges über ganz Frankreich verbreiteten. Die grössten Verdienste aber für die Ausbildung des musikalischen Geschmackes in Frankreich erwarb sich Carl der Grosse. Von ihm wissen wir durch seinen Geschichtsschreiber Eginhard, dass er den Gesang nicht allein hochschätzte, sondern auch selbst im Singen sehr geübt war, und dass kein Geistlicher es wagen durfte, ihm vor die Augen zu kommen, der nicht gründliche musikalische Kenntnisse besass. Er zog nicht allein, wie seine Vorgänger, römische Gesanglehrer an seinen Hof, sondern er sandte auch eingeborene Geistliche nach Rom, um sich dort in der Musik auszubilden, und endlich gründete er in den bedeutendsten Städten F.'s Gesangschulen, unter denen besonders die von Metz so berühmt wurde, dass man den schönsten und reinsten Kirchengesang den Metzer Gesang *(cantilena Metensis)* nannte. Karls Beispiel musste natürlich auf seine Nachfolger fortwirken, und die Musik erfreute sich auch unter den folgenden fränkischen Königen einer solchen Achtung, dass, wie Forkel erzählt, ein Graf von Anjou dem König Ludwig IV. (940) schreiben konnte »*sachez, sire, qu'un roi sans musique est un âne couronné*«, nachdem ihn nämlich der König wegen seiner Mitwirkung beim Messgesange ein wenig verspottet hatte. Unabhängig von diesen Bestrebungen der Grossen und der Geistlichkeit hatte sich inzwischen die Volksmusik in einer Richtung entwickelt, welche in Frankreich noch bis in die neueste Zeit mit Vorliebe verfolgt ist: die kurze, unter dem Namen *chanson* bekannte Liedform, welche der Dichtung vor der Musik stets das Uebergewicht lässt und eben deswegen in die geselligen und

Digitized by Google

politischen Beziehungen des Volkes unmittelbar eingreift, erscheint zuerst in einem Preisgesang auf Clotar II., nachdem derselbe im Jahre 623 einen Sieg über die Sachsen errungen. Obschon noch in lateinischer Sprache und mit barbarischen Reimen verfasst, fand sich dennoch dies Lied, von dem Hildegard, unter Karl dem Kahlen Bischof von Meaux, einige Strophen aufbewahrt hat, in aller Munde, und auch Frauen sangen es öffentlich, während sie dazu tanzten und in die Hände klatschten. Noch berühmter ist das Rolandslied, welches bis in das 14. Jahrhundert überall gesungen wurde, wo es galt, den kriegerischen Sinn zu beleben, von dessen achtzehnhundert, nach anderer Angabe sogar zehntausend Versen jedoch nichts mehr bekannt ist, es sei denn, dass man gewisse bei den Pyrenäenbewohnern forterbende Gesänge als Fragmente desselben ansehen will. Auch von einem französischen Tyrtäus berichtet die Geschichte des Mittelalters, von Taillefer »*qui moult bien chantoit*«, der in der Schlacht von Hastings unter Wilhelm dem Eroberer die Truppen durch die Macht seines Gesanges zum Siege führte. Neben diesen kriegerischen Gesängen, »*chansons de geste*« genannt, sang man auch Lieder erotischen Inhalts, den »*roman d'aventures*«, in welchen die Thaten der irrenden Ritter (*chevaliers errans*«) besungen wurden, das *lai*, auch *vire-lai* genannt, eine ausführliche Erzählung von meist tragischen Liebesabenteuern in regelmässig gebauten Strophen, den *Fabliau* (Märchenerzählung) und die *Rotruenge* (Rundgesang). Dichter, Componist und Vortragender war meist in einer Person vereinigt, in dem Menetrier, der als Nachkomme des gallischen Barden einerseits, des römischen Komödianten und *scurris* andrerseits betrachtet werden mus. Diese Musiker durchzogen mit ihrer Harfe, Vielle (Viole), Rota, Chifonie, Organistrum (Drehleiher) oder Cornemuse (Musette, Sackpfeife) das Land und suchten ihr Brod, ohne die Würde der Kunst auch nur entfernt im Auge zu halten. Und ebenso wenig waren die ersten Versuche dramatischer Darstellung, welche in diese Zeit fallen, geeignet, veredelnd auf das Volk zu wirken. Es sind dies die sog. Mysterien oder Moralitäten, Spiele biblischen Inhalts, die ursprünglich von der Geistlichkeit veranstaltet waren, um das Volk mit den Religionsgeheimnissen bekannt zu machen, die indessen bald in geschmacklose Mummereien voll plumper Obscönitäten ausarteten. Den Gipfel dieser Art künstlerischen Auswuchses aber bildeten die Narren- und Eselsfeste, bei welchen ersteren das Volk in den abenteuerlichsten Verkleidungen in die Kirche drang, sich dort wie unsinnig geberdete und sogar vor den Augen des seine Amtspflicht erfüllenden Priesters Unsittlichkeiten aller Art vollführen durfte. Bei den letzteren, welche für noch älter gehalten werden, führte man einen Esel, mit einem Chorrock behangen, unter Begleitung vieler Geistlicher und des Volkes durch die Strassen in die Kirche und sang dazu Lieder von nichts weniger als kirchlichem Gepräge, nach der von du Cange überlieferten und bei Forkel (II, 720) mitgetheilten Probe zu urtheilen. Wenn nun gleich diese Feste noch bis ins 15. Jahrhundert gefeiert wurden — noch 1479 wurde zu Rheims eine Erlaubniss dazu ertheilt —, so wich doch der soeben geschilderte Zustand der Barbarei schon weit früher einer Periode geistigen Aufschwungs, dessen Früchte nicht zum geringsten Theil der Poesie und der Musik zu gute kamen. »Denn als die Christenheit«, um mit Gevaërt zu reden, »nach dem Schrecken des Jahres 1000 wieder zum Bewusstsein erwachte, erstaunt und entzückt, sich noch am Leben zu finden, da fühlte sich das Menschengeschlecht aufs Neue verjüngt. Kunst, Literatur und Unternehmungsgeist belebten sich in ungeahnter Weise, die französische Sprache stammelte ihre ersten Poesien; die Spitzbogenarchitektur bedeckte den Norden F.s mit ihren ersten Meisterwerken; normannische Barone ziehen aus, um England zu erobern und gründen ein französisches Königreich in Italien.« Besonders die Kreuzzüge mussten sowohl die Phantasie, durch die Berührung mit dem Orient, als auch das Gemüth in Folge der mannichfachen Drangsale und Leiden für Ausziehende wie Daheimgebliebene zu reicherer Thätigkeit anregen, und es ist begreiflich, dass auch den Grossen und den Rittern die seichte

Digitized by Google

Unterhaltungsweise der Menetriers nicht mehr genügt, dass sie nunmehr zu eigenen künstlerischen Kundgebungen gedrängt werden. Unter dem lieblichen Himmel der Provence, welche an Naturreiz dem Nachbarlande Italien nichts nachgiebt und ausserdem um diese Zeit von den politischen Wirren, welche Italien zerfleischten, unberührt war, konnte die für die Entwickelung der Musik und überhaupt der Civilisation so hochwichtige Kunst der Troubadours sich in ganzer Pracht entfalten. Eine blühende und anmuthige Melodie, welcher nur eine ausgebildete Harmonie fehlte, um sie zu festen unvergänglichen Gebilden zu gestalten, ist das Charakteristische dieser Kunst, welche sich eben dadurch von der kriegerisch rauheren, der nordfranzösischen Trouvères unterschied. Als der erste Troubadour wird Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) bezeichnet; die bedeutendsten unter seinen künstlerischen Zeitgenossen waren Guicum Faidit, Blondel, der Erretter Richard Löwenherz' und der durch seine Liebe zur Dame von Faiel, sowie durch sein tragisches Ende bekannte Chatelain de Coucy. Im Verhältniss zu der bis zu einem gewissen Grade noch starren und unbeweglichen Melodie dieser Zeit zeigt die des Thibaut, Königs von Navarra, kaum ein Jahrhundert später eine Anmuth und Leichtigkeit, eine Symmetrie des Rhythmus, welche sie auch dem modernen Ohr völlig geniessbar macht, und, was das Bemerkenswertheste ist, die moderne Tonalität (Dur und Moll) findet sich schon in ihr deutlich ausgeprägt, während die Theoretiker erst Jahrhunderte später sich von den Fesseln der Kirchentonarten befreiten. Nur selten trugen die französischen Troubadours ihre Lieder selbst vor; sie betrachteten sich eben als Erfinder (von *trobar, trouver*) und überliessen es den Sängern und Instrumentisten von Profession, den sogenannten *Jongleurs (Joculatores*, später *Joueurs)*, ihre Werke zu verbreiten. Dass sich die gesellschaftliche Stellung dieser letzteren in solcher Abhängigkeit nicht heben konnte, ist kaum zu verwundern; ein rechter Jongleur musste mindestens neun Instrumente spielen können und war natürlich nicht im Stande, es auf einem derselben zu einem höheren Grade der Ausbildung zu bringen. Die Darstellung in einem Manuscript der Cottoniana, wo auf einem Bilde neben einer Anzahl Instrumentisten auch ein Kugel- und ein Messerwerfer figuriren, lässt kaum einen Zweifel in Bezug auf die niedrige Stellung, welche in jener sangreichen Zeit die Instrumentalmusik einnahm; und als nun gar bei fortschreitender bürgerlicher Ordnung der wandernde Menetrier nicht selten mit der Obrigkeit in Collision gerieth und faktisch rechtlos wurde — z. B. fiel bei seinem Tode seine etwaige Hinterlassenschaft an die Gemeinde — da blieb auch ihm nichts übrig, als sich den neuen Verhältnissen zu fügen, sich sesshaft zu machen und in zunftmässiger Vereinigung das Musikhandwerk zu betreiben. — Die erste derartige Musikerzunft war die »*Confrèrie de S. Julien des Ménetriers*«, welche sich 1330 in Paris bildete und trotz mannichfachen Spaltungen in ihrem Innern doch mit der Zeit so erstarkte, dass Karl VI. sie und ihren Vorsteher, den »*Roi des Menestrels*« im Jahre 1401 durch officielles Decret bestätigte. Die interessanteste künstlerische Persönlichkeit dieser Epoche jedoch ist Adam de la Hale, 1240 in Arras geboren, der nicht allein als Liederdichter und Componist seine Zeitgenossen weit überragt, sondern auch durch sein Pastorale »*Jus de Robin et Marion*« den Weg betrat, auf welchem F. später seine schönsten musikalischen Erfolge erringen sollte, denn hier treten zuerst die Keime hervor, aus denen sich mit der Zeit die französische komische Oper entwickelte, und mit Recht gilt Adam de la Hale als einer der Begründer der dramatischen Kunst in F. Wie in den Liedern des Königs Thibaut von Navarra, so ist auch in der Musik zu dem erwähnten Liederspiel die Herrschaft der modernen Tonalität unverkennbar; gleichwohl aber ist Adam, eben so wie sein Zeitgenosse, der durch seine Tanzlieder *(balletes, ballades)* und sein für die Krönung Karls V. 1364 componirtes Gloria bekannte Guillaume de Machaud, unfähig, die eigentlich schulgemässe Musik auf eine höhere Entwickelungsstufe zu erheben: beide versuchten sich im mehrstimmigen Satz, ohne indessen die Rohheit und Un-

Digitized by Google

beholfenheit verleugnen zu können, welche den übrigen Productionen der Zeit anhaftet. — Das neue Jahrtausend, welches den Geist der Poesie wiederum zu so herrlicher Blüthe gebracht hatte, welches in der Malerei, der Architektur, in den das tägliche Leben verschönernden und veredelnden Künsten dem Schönheitssinne des neu erstarkten Menschengeschlechts eine Fülle von Ausdrucksmitteln bot, es sollte auch die Fesseln sprengen, welche das freie Aufblühen der Musik hinderten, und F. sollte an dieser Culturarbeit einen hervorragenden Antheil nehmen. Der erste Herold der neuen Zeit ist Hucbald, ein Benedictinermönch des Klosters St. Amand *sur l'Elnon*, in der Diöcese Tournay in Flandern, auch *monachus Elnonensis* genannt, welcher 930 in hohem Alter starb, nachdem er mit ebenso vieler Schärfe des Verstandes, als liebevoller Aufopferung für seine Kunst gewirkt hatte. Er ist der eigentliche Erfinder des mehrstimmigen Gesanges, wenn überhaupt das Wort »Erfinder« auf diejenigen angewendet werden kann, welche eine Kunst in dem Zeitpunkt vertreten, wo sie sich aus dem Gröbsten herausgearbeitet hat und als brauchbares Ausdrucksmittel sich der kunstbedürftigen Menschheit darbietet. Freilich ist Hucbald's einziges Bestreben, dem Geiste seiner Zeit gemäss unmittelbar an die Traditionen des Alterthums anzuknüpfen, insbesondere sich mit Boëthius, der ersten und einzigen musikalischen Autorität jener Zeit, in Uebereinstimmung zu setzen, und demgemäss beschränkt sich auch seine Mehrstimmigkeit auf den Gebrauch der von den Alten empfohlenen Consonanzen, der Octave, Quinte und Quarte, ausser welchen hier und da, doch nur im zweistimmigen Gesang und nur beim Liegenbleiben der einen Stimme, die Secunde und Terz erscheinen dürfen. Neben den Anweisungen zum Gebrauche des Organum oder der Diaphonie, wie er seine Erfindung des »einträchtigen zwiespältigen Gesanges« nennt, enthält sein Hauptwerk, die *musica Enchiriadis*, noch die Anleitung zu einer Notenschrift, welche gegenüber der bis dahin üblichen Neumenschrift einen wesentlichen Fortschritt bezeichnet, insofern sie das Auf- und Absteigen der Töne versinnlicht. Hucbald bedient sich dazu einer Anzahl von Linien, deren Tonhöhe, durch auf altgriechische Art umgewendete und umgelegte Buchstaben, sowie nach Intervallen durch die Buchstaben *t (Tonus)* und *s (Semitonium)* bezeichnet ist, und in deren Zwischenräumen die Textessilben sich auf und ab bewegen — eine Schrift, welche zwar an Lesbarkeit vieles zu wünschen übrig liess, die jedoch erst ein Jahrhundert später durch die des Guido von Arezzo verdrängt wurde. Der Zeitraum zwischen Hucbald und Guido und selbst noch über diesen hinaus liegt in einem Dunkel, welches die historische Forschung bisher vergebens zu durchdringen versuchte. So viel ist sicher, dass die Kunst des mehrstimmigen Gesanges mit Eifer betrieben und fortentwickelt wurde. In eben dem Maasse aber machte sich nun auch das Bedürfniss geltend, die von den verschiedenen Stimmen vorgetragenen Töne ihrem Werthe nach zu bezeichnen, und so der Willkür des Einzelnen im Interesse des Ganzen einen Zügel anzulegen; die diesem Bedürfniss entsprungene neue Musikgattung aber, welche recht eigentlich den Bruch mit den Traditionen des Alterthums vollendete und die Pforten einer neuen Musikwelt erschloss, ist die Mensuralmusik. Ob F. sich die Ehre dieser Erfindung zuschreiben darf, ob Franco von Köln, oder Franco von Paris derjenige war, welcher zuerst die neue Botschaft verkündete, darüber herrscht allerdings noch Meinungsverschiedenheit. Dagegen ist mit Gewissheit zu behaupten, dass keines der europäischen Culturvölker sich mit gleichem Eifer auf die Ausbildung dieses neugewonnenen Kunstzweiges geworfen hat, wie F. Der Discantus *(Déchant)* und der *Faux-bourdon* waren die ersten Früchte der neu eingeschlagenen Richtungen, Gattungen des Organum, welche recht eigentlich den Uebergang von diesem zum modernen Contrapunkt bilden. Die erstere, der Discantus, bestand ursprünglich nur aus zwei Stimmen, dem Tenor (von *tenēre*, halten, weil er als *cantus firmus* das übrige zu tragen und zu halten hatte) und dessen Gegengesang, den Discantus, zu welchem später übrigens noch weitere Stimmen, Motetus, Triplum und

Digitized by Google

Quadruplum hinzukamen. Man unterschied ihn in einfachen und verzierten *(Fleurettes)*; beim ersteren sang die Gegenstimme meist im Einklang mit dem Tenor, und beschränkte sich höchstens darauf, eine Stufe aufwärts zu schreiten, wenn der Tenor abwärts ging, ein Verfahren, in welchem das für die spätere Harmonielehre so wichtige Gesetz der Gegenbewegung schon unbewusster Weise zur Anwendung kommt; im verzierten Discantus wurden dem Sänger grössere Freiheiten gestattet und er konnte sich in beliebigen, lediglich durch seine musikalische Einsicht geregelten Figuren über dem Tenor ergehen. Der *Faux-Bourdon* (ital.: *Falso Bordone*), dessen Name bald vom lateinischen *burdo*, Maulesel, abgeleitet wird, weil er halb *cantus firmus*, halb *cantus figuratus* ist, bald von *bordone*, was eine Hummel, die Verbrämung der Kleider oder auch einen Pilgerstab bedeuten kann, bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt gegen das Organum, insofern er den Gebrauch der Sexte gestattet, und somit durch sein Erscheinen das Missverständniss beseitigt ist, dessen Folgen das Mittelalter bis dahin nur zu schwer zu tragen gehabt hatte, dass nämlich die Alten, indem sie nur die Octave, Quinte und Quarte als Consonanzen gelten liessen, den Gebrauch der übrigen Intervalle überhaupt nicht gestattet hätten. Die Hinzufügung einer dritten Stimme, welche mit der Oberstimme eine Quarte bildete, war eine zweite Ausbildungsstufe des *Faux-Bourdon*; doch erst in noch späterer Zeit, als man den Tenor von zwei höheren und einer tieferen Stimme, Note gegen Note, in lauter Consonanzen begleiten liess, gelangte er zur eigentlichen Blüthe und konnte der Ausgangspunkt werden für die Entwickelung des Kirchengesanges in Rom, wohin er von Avignon aus durch die Päpste verpflanzt war. Diese beiden neuen Gattungen des mehrstimmigen Gesanges nun wurden in F. mit besonderer Liebe gepflegt, der König errichtete für sie die *»chapelle musique du roi«*; Kirchengesangschulen wurden in jeder grösseren Stadt des Reiches eingerichtet, die sog. *maîtrises*, an welchen die Jugend regelmässigen Unterricht im *Déchant* erhielt; ein Jean de Muris lehrte an der pariser Universität die Gesetze der neuen Kunst und Johannes Gerson, der Kanzler der Universität, entwirft selbst den Plan zur Einrichtung der Gesangschule in der Kirche Notre dame. Dass aber die pariser Universität, in damaliger Zeit der Centralpunkt der wissenschaftlichen Bestrebungen von ganz Europa, auch die Hauptpflanzstätte für die Musik werden musste, erklärt sich dadurch, dass diese in ihrem derzeitigen Entwickelungsstadium mehr dem Gebiete der Wissenschaft und der Religion — Roger Bacon erklärt sie als einen Theil der Religion, zu der sie sich, wie die übrigen Wissenschaften verhalte, wie die Finger zur Hand — als dem der Kunst angehörte. Gleichwohl konnte sich aber die Musik in die ihr angewiesene Stellung nicht recht hineinfinden, und der Drang nach Selbstständigkeit und freierer Bewegung führte sie auf solche Abwege, dass der Papst Johann XXII. in einer Verordnung vom Jahre 1322 den Gebrauch des Discantus im Kirchengesang gänzlich verbot. Nicht allein setzten die dechantirenden Sänger in ihren freien Phantasien über dem *cantus firmus* mit virtuosenhafter Eitelkeit alles Maass bei Seite, sondern auch die Componisten gingen in ihrem contrapunktischen Streben mit solchem Leichtsinn zu Werke, dass sie ohne Bedenken weltliche, nicht selten leichtfertige Melodien auf die kirchlichen Gesänge pfropften, wobei sie, naiv genug, sogar den profanen Text neben den heiligen Worten beibehielten, und ebensowenig scheuten sich die Trouvères, als Gegenstimme zu den von ihnen erfundenen Chansons ein kirchliches Motiv zu benutzen. Diese Umstände, noch mehr aber die politischen und religiösen Stürme, welche F. in dem folgenden Jahrhundert heimsuchten und die Kunst zwangen, sich einen ruhigen Zufluchtsort zu suchen, waren die Ursache, dass es die Früchte seiner Arbeit nicht geniessen sollte und den Ruhm, die Mensuralmusik auf die höchste Stufe gebracht zu haben, den Niederländern überlassen, oder ihn wenigstens mit ihnen theilen muss. Okeghem aus Termond im östlichen Flandern, Josquin de Pres, 1445 im Hennegau, wahrscheinlich in Condé geboren, Roland de Lattre (Orlando Lasso) aus Mons

Digitized by Google

würden, der heutigen politischen und Sprachgrenze nach, unbedenklich als Franzosen bezeichnet werden können; aber auch bei der damaligen schärferen Trennung der Niederlande von F., bei aller nordischen Eigenart, welche sich in den Forschungen und Arbeiten der niederländischen Tonsetzerschule ausspricht, muss diese doch als direkte Erbin der altfranzösischen angesehen werden, und ihre ersten Vertreter, Dufay und Binchois, fussen unmittelbar auf den von Paris überkommenen Lehren. Coussemaeker's Verdienst ist es, durch Entdeckung und Publicirung eines reichen Schatzes mittelalterlicher Musikstücke, besonders der altfranzösischen Schule, jenen Zusammenhang dargethan und die bisher verbreitete Meinung widerlegt zu haben, als sei die Kunst des Contrapunktes eine Tochter des niederländischen Volksliedes. Ein Jahrhundert voll schwerer innerer Kämpfe hatte F. noch vor sich, als das Nachbarland Italien mit Beendigung seiner politischen Wirren, sich wiederum dem Cultus des Schönen widmen, und wie in den übrigen Künsten, so auch in der Musik die Führerschaft unter den Nationen Europa's übernehmen konnte. Freilich war es der Musik nicht vergönnt, sobald zur Blüthe zu gelangen wie die Poesie, die Malerei und die Architektur, welche, indem sie sich mit Hülfe der vorhandenen Denkmäler des Alterthums verjüngten, zuerst von der Sonne der Renaissance zu neuem Leben erweckt wurden; erst durch den Einfluss der niederländischen Schule, welche zur Zeit ihrer reichsten Blüthe eben in Italien, sowohl am päpstlichen Hof als auch bei den Herzögen von Florenz und Mailand ihren Schwerpunkt fand, konnte die Musik als ebenbürtig in den Kreis der Schwesterkünste treten, und die Tonsprache diejenige Ausdrucksfähigkeit gewinnen, deren sie bedurfte, um dem neuerwachten Geiste als Werkzeug zu dienen. Erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnt die Renaissance sich auch in der Musik geltend zu machen; die Tonkunst schreitet aus ihrem bindenden Verhältniss zur Religion in die grosse freie Welt hinaus, und wie mit dem Abschluss des Mittelalters statt der bisherigen gemeinsamen Hingebung das Selbstgefühl des Einzelnen in den Vordergrund tritt, so muss auch der mehrstimmige Gesang, diejenige Musikgattung, welche man bisher allein als Kunst hatte gelten lassen, dem Einzelgesange, der Monodie weichen. Caccini, der Herausgeber einer Sammlung von Canzonen und Madrigale unter dem Titel »*nuove musiche*« und Peri wurden die wichtigsten Förderer dieser Kunstgattung und zugleich des musikalischen Drama's, der modernen Oper, welche zunächst dem Bestreben der florentiner Alterthumsfreunde, die antike Tragödie wieder zu erwecken, ihre Entstehung verdankt. Das Beispiel Italiens konnte natürlich für F. nicht lange wirkungslos bleiben. Schon im 16. Jahrhundert hatten sich hier zwei namhafte Meister gezeigt, welche ihre Thätigkeit nicht ausschliesslich der Kirche widmeten. Arcadelt, zuerst Mitglied der päpstlichen Kapelle, später im Dienste des Cardinals von Lothringen in Paris wirksam, ist nebst Willaert einer der Begründer des Madrigals (der mehrstimmigen Gesänge weltlichen Inhalts) und hatte mit einer 1538 in Venedig erschienenen Sammlung dieser Musikstücke einen beispiellosen Erfolg; der andere, Claude Goudimel, bekannt als der Lehrer Palestrina's, componirte die von Clément Marot ins Französische übersetzten Psalmen Davids; ein für die Ausbildung des französischen Volksgesanges vielversprechender Versuch, da hier wie in den übrigen katholisch gebliebenen Ländern in Folge der neuen Kunstrichtung eine scharfe Sonderung zwischen Kirchlichem und Weltlichem eintrat, und eine musikalische Theilnahme der Gemeinde beim Gottesdienst, wie sie bei den Germanischen Nationen in Folge der Reformation eingeführt wurde, der katholischen Kirche nach wie vor fremd blieb. Doch musste Goudimel's trauriges Schicksal allerdings die Nachahmer abschrecken. Denn obwohl die Sorbonne sein Werk geprüft hatte und nichts dem katholischen Glauben Widerstreitendes darin nachweisen konnte, so wusste es die Partei des religiösen Fanatismus doch dahin zu bringen, dass sein Name auf die Liste der Proscribirten der Bartholomäusnacht gesetzt und er am 24. August 1572 in Lyon ermordet wurde. — Natürlich erhielt unter solchen Ver-

Digitized by Google

hältnissen die musikalische Bewegung in F. einen vorwiegend weltlichen Charakter. Schon im 16. Jahrhundert gehörte die Fähigkeit zu singen und den Gesang mit der Laute zu begleiten unter die nothwendigen Eigenschaften der Leute von Geschmack; Lieder im Volkston mit Begleitung der Laute, theils *airs de cour*, theils *voix de ville* (später *vaudeville*) genannt, wurden in zahlreichen Sammlungen veröffentlicht, und unter Franz I. und Heinrich II. strömten italienische Künstler so massenhaft an den französischen Hof, dass die Hauptstadt auf's Neue in künstlerischem Glanze strahlte und im Begriffe war, ihre frühere Stellung als Centralpunkt des europäischen Kunstlebens wieder einzunehmen. Zur völligen Entfaltung gelangten jedoch diese musikalischen Keime unter Ludwig XIV., in dem Zeitalter, welches die Franzosen noch heute als das ruhmvollste ihrer Geschichte bezeichnen, dessen allgemeinen Kunstcharakter Gustave Chouquet in seiner »*histoire de la musiqae française*« in folgender Weise zeichnet: »Das Werk Richelieu's ist vollendet, das Parlament besiegt, die Aristokratie unschädlich gemacht; Ludwig XIV., schön, edel, majestätisch und triumphirend regiert F., nicht als gemeiner Despot, aber als Herrscher, welcher alle Elemente der Nation auf sich zu concentriren weiss. Der jugendliche Monarch, wenn er ausrief »*l'état c'est moi!*«, konnte mit demselben Rechte sagen »*la litterature c'est moi*«, »*l'art c'est moi*«, denn Dichter, Schriftsteller, Architekten, Maler, Bildhauer und Musiker, alle liessen sich durch ihn inspiriren, alle arbeiteten für ihn. Das ist es, was den Kunstwerken dieser Epoche jenen Charakter völliger Einheit giebt, wie ihn keines der späteren Zeiten in gleichem Grade aufweisen kann. Die Musik ist feierlich wie die Dichtungen Racine's und Boileau's; an Grossartigkeit und pomphafter Majestät erinnert sie ebensowohl an die Bilder Charles Lebrun's, wie an die von le Nôtre gezeichneten Schlossgärten und die Façade des Versailler Schlosses von Jules Hardouin Mansard. So sieht man die beiden Ströme, welche bisher die Musik befruchtet hatten, ohne sich zu vermischen, die gelehrte und religiöse Musik auf der einen, die Volksmusik auf der andern Seite, sich endlich harmonisch vereinigen und zwar so vollständig, dass der Kirchengesang sich von dem des Theaters, was die Form betrifft, in keiner Weise unterscheidet; der geistliche Lalande und der weltliche Lulli sind nicht nur Zeitgenossen: sie sind auch gemeinsame Vertreter des religiösen und monarchischen Gefühls, von dem ihre Zeit erfüllt ist.« Dieser Zeit konnte zum musikalischen Ausdruck ihrer Empfindungen weder die vom gallischen Volkshumor inspirirte Chanson genügen, noch auch die erst kaum geborne und doch schon bald nach Monteverde (1568—1643) sich verflachende italienische Musik; und während auf den Theatern Italiens die dramatische Wahrheit zu Gunsten des Virtuosenthums der Sänger schon jetzt zurücktreten musste, bildet sich in Paris eine Geschmacksrichtung heran, welche die Musik nur als ein Hülfsmittel zur Steigerung des dramatischen Pathos betrachtet und dem rhetorischen Element das Vorrecht vor dem musikalischen vindicirt. Dieser Geschmacksrichtung verdankt die grosse Oper der Franzosen ihre Entstehung, eine Gattung der dramatischen Poesie, aut welche Frankreich mit Recht stolz sein kann, da sie besser als alle früheren Versuche die Aufgabe einer Wiedererweckung der antiken Tragödie gelöst hat; und wenn einerseits nicht unerwähnt bleiben darf, dass die bedeutendsten Förderer der grossen Oper Ausländer waren, so ist andrerseits die Macht des nationalen Geistes der Franzosen zu bewundern, der es vermochte, die bedeutendsten Talente Italiens und Deutschlands seinen Zwecken dienstbar zu machen, und sich zu assimiliren. Der Florentiner Jean Baptiste Lully wurde der Schöpfer der grossen Oper, nachdem er 1672 von Ludwig XIV. das Privilegium erhielt, die zur Aufführung bei den Hoffesten bestimmten, mit höchstem Luxus an Balletts, Costümen und Decorationen ausgestatteten musikalischen Dramen auch vor dem Publicum gegen Bezahlung aufzuführen und die Akademie *royale de Musique* zu eröffnen, welche noch bis heute der Centralpunkt des musikalischen Frankreichs geblieben ist. Zwei Umstände waren es vornehmlich, welche Lully

Digitized by Google

in den Stand setzten, in so umfassender Weise auf die Nation zu wirken: Die Mitarbeiterschaft Quinault's, dessen Tragödien so sehr der damaligen Anschauungsweise entsprachen, dass sie auch ohne Musik ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlten; sodann sein eignes Verdienst, den deklamatorischen Accent der Sprache richtig erfasst und in seiner Musik consequent wieder gegeben zu haben, eine Fähigkeit, welche auffallender Weise den Franzosen selbst in der Regel abgeht, wie ein Vergleich der Vocalcompositionen französischer Musiker mit denen von Lully, Gluck, Grétry genügend beweist. Bei diesem Bestreben, der dramatischen Situation und dem Wortaccent getreu zu folgen, musste allerdings die Musik auf gewisse Grenzen beschränkt bleiben, und so begnügt sich auch Lully meist mit dem Recitativ, welches nur hin und wieder durch das Air — gewöhnlich eine Tanzmelodie — unterbrochen wird. Rechnet man hinzu, dass das begleitende Orchester eine höchst untergeordnete Rolle in seinen Opern spielte und lediglich die volle Harmonie zum Grundbass anzugeben hatte, so begreift man das geringschätzige Urtheil, welches Lully's Opern bei den Freunden der italienischen Musik hervorriefen; so sagt z. B. Grimm in seiner *corr. litt.* von der Oper Atys »*mise en musique ou plutôt en plainchant par Lully*« um die an den römischen Kirchengesang streifende Monotonie der Lully'schen Compositionsweise zu bezeichnen. Dennoch hielten sich Lully's Opern ein volles Jahrhundert auf dem Repertoire der grossen Oper, bis mit der letzten Aufführung des »*Theseé*« im Jahre 1778 seine Aera abgeschlossen wurde und das Auftreten Gluck's eine neue Entwicklungsepoche für die grosse Oper eröffnet. Nur einem Componisten gelang es, mit der Lully'schen Musik zeitweilig zu rivalisiren und sogar einen wesentlichen Schritt über sie hinaus zu thun. Jean Philippe Rameau, 1683 in Dijon geboren, wurde zunächst durch seinen 1722 veröffentlichten »*Traité de l'harmonie*« bekannt und berühmt, ein um so bedeutungsvolleres Werk, als hier zuerst die Grundsätze ausgesprochen und zusammengefasst sind, auf welchen die moderne Musiktheorie basirt. Auch Rameau's Opern, deren erste »*Hippolyte et Aricie*« im Jahre 1732 aufgeführt wurde, legen von der harmonischen Begabung und dem gründlichen Studium des Componisten ein glänzendes Zeugniss ab; die Stimmen bewegen sich freier und beginnen, der vorgeschrittenen Kunst des Sologesangs Rechnung zu tragen; die Begleitung beschränkt sich nicht mehr wie bei Lully auf die Ausfüllung eines bezifferten Basses, sie wird reicher und mannichfaltiger, auch das Orchester nimmt eine selbständige Haltung an und die Individualität der einzelnen Instrumente fängt an sich geltend zu machen. Dass diese Eigenschaften der Rameau'schen Musik ihr dieselben Vorwürfe zuzogen, welche die nach ihm kommenden Musikreformatoren bis auf die neueste Zeit zu dulden hatten, braucht kaum besonders erwähnt zu werden: die Kritik des Baron Grimm könnte den conservativen Musikkritikern aller Zeiten zur Schablone dienen. »Dieser berühmte Mann weiss alle seine Vorgänger durch den Aufwand von Harmonien und Noten todt zu machen. Lully begnügte sich, eine psalmodirende Singstimme durch den Bass zu unterstützen; Rameau fügt allen seinen Gesangstücken eine Orchesterbegleitung hinzu, die meistentheils geschmacklos ist und fast immer die Singstimme übertönt statt sie zu heben, wodurch dann die Sänger gezwungen werden, in einer für zarte Ohren unerträglichen Weise zu schreien und zu brüllen«. Dennoch beherrschte Rameau zwanzig Jahre hindurch mit Lully die pariser Opernbühne in unumschränkter Weise, bis im August 1752 eine italienische Gesellschaft in Paris ankam und die Erlaubniss erhielt, in der *Académie royale de musique* komische Opern aufzuführen. Der grosse Erfolg dieser sogenannten *bouffons* alsbald bei ihrem Auftreten war das Signal zu einem erbitterten Kampfe zwischen der nationalen Partei und derjenigen, welche dem gespreizten Wesen der grossen Oper schon längst abhold war und in dem Vorherrschen des Wortes auf Kosten der Musik den Ruin der Kunst erblickte. Der Hof selbst nahm Stellung in diesem Kampfe, welchen man nach den Plätzen der Parteihäupter unter der Loge des Königs und der der Köni-

Digitized by Google

gin, dem *coin du roi* und dem *coin de la reine* benannte, und der schliesslich — hauptsächlich durch die Bemühungen der Mitglieder der grossen Oper, welche ihre materiellen Interessen gefährdet sahen — zu Gunsten der nationalen Partei entschieden wurde, wenngleich die Gegenpartei, die der Italiener, Namen wie Grimm und J. J. Rousseau zu den ihrigen zählte. Rousseau, der durch den grossen Erfolg seines *Dictionnaire de Musique* und seiner Oper »*Le devin du village*« als theoretischer wie als praktischer Musiker eine unbestrittene Autorität errungen hatte, ging so weit, den Beweis zu führen, dass die französische Sprache zur musikalischen Composition ungeeignet sei, und es überhaupt keine französische Musik geben könne. — Die nächste Zukunft sollte jedoch die Unhaltbarkeit seiner Behauptung darthun. Die Wirkung der italienischen Bouffons auf den Geschmack des pariser Publikums war eine zu intensive gewesen, als dass man sich nach ihrer Vertreibung im März 1754 nicht um einen Ersatz für sie bemüht hätte. Um der auf den Grundsätzen der poetisch dramatischen Darstellung beruhenden grossen Oper ein specifisch musikalisches Element entgegenzusetzen, griff man zunächst zu den Productionen des Nachbarlandes, welche man in französischer Bearbeitung dem Publikum vorführte. Bald jedoch veranlasste der andauernde Erfolg dieser Versuche Dichter wie Favart, Sedaine, Marmontel, selbständige Arbeiten dieser Gattung zu liefern, und als sich nun auch der neapolitanische Componist Duni 1757 nach Paris gewendet hatte und sein anmuthiges, leichtes Talent während dreizehn Jahren mit dem der genannten Dichter vereinigte, da konnten die Gegner der grossen Oper mit Recht triumphiren, denn die französische *opéra comique*, noch ungleich enger mit dem Volkscharakter verwachsen als jene, war ins Leben getreten — allerdings wiederum nicht ohne Mithülfe des Auslandes, mindestens was den musikalischen Theil betrifft. Dass aber auch in der komischen Oper auf die dramatische Seite ein unverhältnissmässig grösseres Gewicht gelegt wurde als auf die musikalische, davon liefert der meist geringe theoretische Bildungsgrad ihrer Vertreter einen Beweis: Monsigny, der Nachfolger Duni's in der Gunst des Publikums, componirte ohne alle vorhergegangenen Studien, lediglich durch die Leistungen der Bouffons angeregt und durch die Frische seiner melodiösen Erfindung unterstützt. Philidor, der mit jenen beiden die komische Oper beherrschte, bis Gretry das Scepter ergriff, stand zwar als geschulter Musiker ungleich höher als Monsigny, betrachtete aber dennoch das Componiren als eine Nebensache — es ist bekannt, dass er seiner Meisterschaft im Schachspiel Ruhm und Vermögen zu verdanken hat — und zog sich willig von der Bühne zurück, als er in Gretry einen Meister erkannte, dem er nicht gewachsen war. Gretry konnte es gelingen, der komischen Oper diejenige Vollkommenheit zu geben, deren sie bedurfte, um als Repräsentantin der nationalen dramatischen Musik in F. zu gelten. Obwohl auch er sich an Tiefe des Studiums mit den musikalischen Grössen seiner Zeit keineswegs messen konnte, so wusste er dafür seine Fähigkeiten um so geschickter und gewissenhafter auszunutzen und dem Compositionsprincip treu zu bleiben, welches er in seinen Memoiren ausspricht: »um seine Empfindungen richtig und wahr auszudrücken, muss man die Melodie aus der Declamation hervorgehen lassen und das Orchester nur als eine äussere Zuthat betrachten«. Der italienischen Schule war er unbedingt ergeben; er nannte sie sowohl für Composition als für Gesang die beste, welche existire. Gleichwohl liess er sich durch die Sorgfalt, mit welcher er seine Melodien bildete, niemals verleiten, dem Wortaccent einen Zwang anzuthun; seine Aeusserung, »dass das wahre Element des musikalischen Ausdrucks schon in der Betonung im Sprechen gegeben sei und der Componist dasselbe nur fixiren müsse«, seine Bemühungen, an dem Vortrag der Schauspieler des *Théâtre français* den richtigen musikalischen Ausdruck zu studiren, beweisen hinlänglich, wie sehr ihm eine richtige Declamation am Herzen lag. Endlich drängte ihn sein weniger grossartig als vielmehr lebhaft und geistreich angelegtes Naturell zu einer Erweiterung des engbegrenzten Gebietes der *Opera buffa*, und hier kam ihm die

Digitized by Google

von den Encyclopädisten verbreitete Kunstanschauung zu Hülfe, nach welcher eine strenge Scheidung der seriösen und komischen Gattung die künstlerische Wahrheit verfehle, und das allein Richtige vielmehr in der Mitte, in einer Vermischung der beiden Stile zu suchen sei. So konnte denn die komische Oper, von allem conventionellen Zwange befreit, den ganzen Kreis der menschlichen Leidenschaften in ihren Bereich ziehen, und in dieser dramatischen Vielseitigkeit liegt die Hauptursache des Erfolgs der komischen Oper und ihres berühmten Vertreters, welcher selbst während der Hitze des Streites zwischen Gluckisten und Piccinisten die Genugthuung hatte, nicht nur nicht vergessen, sondern auch von beiden Parteien enthusiastisch applaudirt zu werden. — Die grosse Oper hatte sich inzwischen von den Zeitströmungen völlig unberührt erhalten und das in manchen Beziehungen nur zu neuerungssüchtige pariser Publikum hatte diesmal den Beweis der äussersten Stabilität und Genügsamkeit geliefert, indem es sich nunmehr fast ein Jahrhundert hindurch mit Lully und Rameau begnügte. Die Geschmacksrichtung, welche in der komischen Oper zur Geltung gelangt war, das Streben nach Wahrheit im Ausdruck und die von den Encyclopädisten ausgegangene Opposition gegen das Conventionelle mussten jedoch auch dort zu einem entscheidenden reformatorischen Schritte hindrängen; und wie die Zeit dazu durchaus günstig war, so fand sich auch der geeignete Mann in Gluck. Die Grundsätze, welche ihn bei der Composition seiner späteren Opern leiteten — bekanntlich war er schon zwanzig Jahre lang als Operncomponist thätig gewesen, bevor er zu dem Entschluss kam, den hergebrachten Missbräuchen der italienischen Oper den Krieg zu erklären — hat er selbst in dem Dedicationsschreiben vor der »Alceste« in klarster Weise dargelegt, und sie fallen so genau mit denjenigen zusammen, auf welchen die französischen Nationalloper ihrem Wesen nach basirt, dass die dahingehörigen Stellen hier wörtlich mitgetheilt zu werden verdienen: »Ich habe mir vorgenommen, die Musik von all den Missbräuchen zu reinigen, welche theils durch die falsch speculirende Eitelkeit der Sänger, theils durch die übergrosse Nachgiebigkeit der Componisten sich in die italienische Oper eingeschlichen haben und aus dem prächtigsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Es war meine Absicht, die Musik auf ihren eigentlichen Wirkungskreis zu beschränken als Dienerin der Poesie, deren Ausdruck sie zu verstärken hat, ohne die Handlung zu unterbrechen oder das dramatische Interesse durch unnütze Zierrathe abzuschwächen, und ich ging von der Ansicht aus, dass sie zur Dichtkunst in demselben Verhältniss stehen müsse, wie die Farbe zu einer wohlangelegten Zeichnung, deren Umrisse dadurch wohl belebt, aber nicht verändert werden. Ich musste es also vermeiden, den Sänger in der grössten Erregung des Dialogs anzuhalten, um das Ende eines langweiligen Ritornells abzuwarten, oder ihn in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vocal den Ton aushalten zu lassen, oder ihm Gelegenheit zu geben, in einer langen Passage die Geläufigkeit seiner Stimme zu zeigen, oder endlich das Orchester spielen zu lassen, damit er Zeit gewinne, um für seine Cadenz Athem zu holen. Ich hielt es für unrichtig, den zweiten Theil einer Arie schnell und ohne Berücksichtigung der etwaigen Wichtigkeit des dramatischen Inhaltes zu absolviren, einzig im Interesse der vier herkömmlichen Textwiederholungen des ersten Theiles, welche ihrerseits nur den Zweck haben, die Fähigkeit des Sängers im kunstvollen Variiren einer und derselben musikalischen Phrase bewundern zu lassen — kurz, ich habe gesucht, alle jene Missbräuche zu verbannen, gegen welche der gute Geschmack und der gesunde Sinn schon seit langer Zeit laut protestirt. — Die Ouvertüre soll nach meiner Absicht den Zuhörer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und gleichsam das Résumé (*l'argomento*) derselben bilden; die fernere Wirksamkeit der Orchester-Instrumente soll mit dem Interesse und den Leidenschaften, welche die Darstellung ausspricht, im Verhältniss stehen, und weder zwischen der Arie und dem Recitativ einen gewaltsamen Einschnitt bilden, noch überhaupt den Gang der Handlung unzeiti-

Digitized by Google

gerweise unterbrechen. Ich habe endlich geglaubt, dass mein eifrigstes Streben einer edlen Einfachheit gelten müsse und habe es zu vermeiden gesucht, mit künstlichen Combinationen auf Kosten der Klarheit zu prunken. Auch habe ich mein Augenmerk nie auf neue Effekte gerichtet, ausser wenn dieselben durch die dramatische Situation und den Ausdruck geboten waren; übrigens aber giebt es keine Regel, welche ich nicht der musikalischen Wahrheit zu Liebe gern geopfert hätte«. — Liegt in diesen Worten die Tendenz der grossen Oper klar gezeichnet ebenso wie der Weg, welchen sie, um ihren Traditionen treu zu bleiben, einschlagen musste, so sind sie andrerseits ein der italienischen Partei hingeworfener Fehdehandschuh, und es darf kaum überraschen, wenn die von Gluck in Aussicht gestellte Musikreform in den *Salons* und *»bureaux d'esprit«* des damaligen Paris einen Meinungsaustausch, ein Aufeinanderplatzen der Geister hervorrief, welche an Lebhaftigkeit dem zwanzig Jahre zuvor entbrannten Streite der Nationalen und der italienischen Bouffonisten noch überboten. Von der Aufregung, welche sich schon nach der zweiten Aufführung der »Iphigenie in Aulis« (Februar 1774) der gebildeten Kreise der Hauptstadt bemächtigte, liefert Grimm's *Corr. litt.* ein anschauliches Bild. »Seit vierzehn Tagen denkt und träumt man in Paris nichts als Musik; sie ist der Gegenstand aller unsrer Unterhaltungen und Disputen, die Seele unsrer Soupers, und es würde lächerlich erscheinen, sich für etwas anderes zu interessiren. Soll ich noch hinzufügen, dass es die Iphigenie des Ritters von Gluck ist, welche diese ungemeine Gährung hervorgebracht hat? Diese Gährung ist aber um so lebhafter, als die Meinungen durchaus getheilt und alle Partheien von demselben Eifer beseelt sind. Unter ihnen unterscheiden sich besonders drei: die der alten französischen Oper, welche keine anderen Götter anerkennen will als Lully und Rameau; die der rein italienischen Musik, welche zu den Fahnen der Jomelli, Piccini und Sacchini schwört; endlich die des Ritters Gluck, welche behauptet, die für die theatralische Darstellung allein geeignete Musik gefunden zu haben, eine Musik, deren Principien einzig aus der unerschöpflichen Quelle der Harmonie und aus dem innigen Verhältniss unserer Gefühle zu unsern sinnlichen Empfindungen geschöpft sind; eine Musik, welche keiner Nation vorwiegend angehört, deren Stil indessen durch den Genius des Componisten dem Geiste unsrer Sprache angepasst ist«. Auch die Vorwürfe, welche der Gluck'schen Musik von Seiten der italienischen Partei gemacht wurden, hat Grimm in seiner Correspondenz vollständig registrirt; sie gleichen, wie schon zu Rameau's Zeit, bis aufs Wort den Kritiken, welche vor und nach Gluck keinem musikalischen Reformator erspart worden sind. Man gesteht ihm eine gründliche Kenntniss der Geheimnisse der Harmonie zu, spricht ihm jedoch die Fähigkeit ab, eine Melodie zu erfinden; man findet seine Motive fast ausnahmslos gemein oder bizarr — seine Musik ist nur ein Lärm, seine Ideen sind barock, ohne Geschmack, ohne Genie, selbst ohne Gefühl — der Stil der Iphigenie erinnert an die Kneipe (*style de guingette*) — was Gluck eine neue Musikgattung nennt, ist nichts weiter als eine Aufwärmung der Lully'schen, abgerechnet die Noblesse, die Grazie und die Mannigfaltigkeit, welche Lully's bessere Werke auszeichnet — mit Ausnahme von zwei oder drei Arien im italienischen Styl und einigen Recitativen von durchaus barbarischem Charakter ist seine Musik französische Musik, so französisch, wie es jemals eine gegeben hat, nur ist Gluck minder natürlich als Lully und minder rein als Rameau, weil er alle Hilfsmittel und alle Schönheiten seiner Kunst dem theatralischen Effekte opfert — u. s. w. woraus man ersieht, dass Gluck's Aussichten auf Unsterblichkeit im Jahre 1775 nicht besser standen als etwa heute die von Richard Wagner. Noch erbitterter und persönlicher wurde der Streit, als Gluck den muthigen Entschluss gefasst hatte, die von Lully componirten Operntexte, Quinault's Roland und Armide, auch seinerseits in Musik zu setzen, und als um dieselbe Zeit die italienische Partei es durchsetzte, dass Piccini, damals der gefeiertste Componist Italiens, nach Paris berufen wurde, um gleichfalls einen »Roland« an der grossen Oper

zur Aufführung zu bringen. Dies war das Signal zum Ausbruch des offenen Krieges der Gluckisten und Piccinisten, bei welchem sich alles betheiligte, was Paris an geistreichen Köpfen und gespitzten Federn in sich schloss. An der Spitze der Piccinisten kämpften Marmontel und Laharpe, der Gluckisten der Abbé Arnaud und Suard, ja, selbst J. J. Rousseau war trotz seiner früheren Parteinahme für die Italiener durch die Macht der Gluck'schen Musik besiegt und mischte sich unter dem Namen des »Anonymus von Vaugirard« in die Reihen der Gluckisten, wie er denn auch gegen Grimm offen bekannte, dass er bis zum Erscheinen der Gluck'schen Opern im Irrthum gewesen sei, dass sie seine bisherigen Meinungen beseitigt haben, und dass er nunmehr die französische Sprache für ebenso geeignet zur musikalischen Composition halte wie jede andere. Zur Einigung in diesem Streite — dessen Acten in den »*mémoires pour servir à l'histoire de la révolution, operée dans la musique par M. le chev. Gluck*« vollständig erhalten sind — konnte es natürlich nicht so bald kommen, um so weniger, als der Parteifanatismus auf beiden Seiten das richtige Maass verfehlen liess. Nach einer Zeit so lebhafter Erregung musste ein Zustand der Erschöpfung eintreten, auch begannen bald nachher die am politischen Horizont aufsteigenden düstern Wolken ihre Schatten auf die lebenslustige pariser Gesellschaft zu werfen und die Discussion auf ganz andere Themata zu lenken als Theater und Musik. Sobald sich jedoch F. wieder einer relativen Ruhe erfreute, konnte man die Früchte von Gluck's reformatorischem Wirken herrlich erblühen sehen: Cherubini, dessen Medea im Jahre 1797 zuerst aufgeführt wurde, und weiterhin Spontini, die letzten eigentlichen Vertreter der französischen grossen Oper, beweisen, indem sie der von Gluck vorgezeichneten Bahn gewissenhaft folgten, wer aus jenem Kampfe als Sieger hervorgegangen ist; denn von einem nachhaltigen Einfluss Piccini's ist, trotz des glänzenden Triumphes, den er mit seinem 1778 aufgeführten Roland erlebte, in der späteren französischen Musik keine Spur zu finden. — Die französische Revolution mit ihrer Hohltönigkeit und ihrem gespreizten Antikisiren war der künstlerischen Production wenig günstig, und obschon die Machthaber von damals es nicht an Ermunterungen, Anordnung nationaler Feste, Bestellungen von Freiheitshymnen u. s. w. fehlen liessen, obschon es nicht an Talenten mangelte, welche die, auf dem Gebiet der grossen wie der komischen Oper so ruhmvoll begonnene Arbeit hätten fortsetzen können, so scheint doch der Kunst und speciell der Tonkunst die rechte Lebenslust zeitweilig abhanden gekommen zu sein. Dafür dankt F. dem Revolutionszeitalter eine für seine musikalische Zukunft höchst folgenreiche, bald auch für ganz Europa mustergültige Einrichtung, nämlich das Conservatorium der Musik, welches zunächst bestimmt war, die republikanischen Armeen mit Musikchören zu versorgen, weiterhin aber als höchste musikalische Unterrichtsbehörde seinen Einfluss auf die musikalische Erziehung der ganzen Nation ausbreitete. Die nächste Anregung dazu gab, wie es in Cheniers »*Rapport sur l'école nationale de musique*« vom 10. Thermidor des Jahres III an den Convent heisst, die Unterdrückung der mit den ehemaligen Kathedralen und Capiteln in Verbindung stehenden Musikschulen (*maîtrises*), wodurch eine Summe von mehr als fünfzehn Millionen in den Staatsschatz floss; sodann der schon erwähnte Mangel an Militärmusikern, denn »die Tyrannen von ehedem« hatten ihre Militärmusik ausschliesslich aus Deutschen rekrutiren müssen. Der Rapport von Leclerc vom 3. Frimaire des Jahres VII führt auch allerlei ästhetische Gründe für die Einrichtung einer nationalen Musikschule ins Feld: »Das Erscheinen der Musik in unsrer vaterländischen Geschichte datirt hauptsächlich von den Glanzepochen der Revolution, von den Arbeiten auf dem Marsfelde. Damals berechneten die Philosophen den Grad der Erregung, welchen frohe Gesänge und volksthümliche Concerte dem Freiheitsstreben verleihen können. Die Feste des Alterthums erschienen vor ihrer Phantasie, und sie verhiessen die Zeit, wo das republikanische F. jene Tage des Glanzes und der Glückseligkeit aufs neue beleben würde«. Auch der Befreiung des nationalen Bodens vom

Digitized by Google

Joche der Fremden wird gedacht, der Bataillone, welche so zu sagen durch den Klang der Marseillaise erschaffen seien, und wie mannichfache Mittel die Musik dem geistlichen Stande gewährt habe »um die Gemüther der *citoyens* zu knechten«. So exaltirt nun auch die Sprache dieser Männer erscheint, so praktisch gingen sie in der That zu Werke, nachdem die einleitenden Schritte beendet waren, und besonders mit Hilfe von Sarrette gelang es, der jungen Schöpfung diejenige Gestalt zu geben, welche sie im wesentlichen bis heute bewahrt hat. Sarrette bezeichnet in seinen »*Observations sur l'état de la musique en France*« vom 5. Ventose des Jahres X als das hauptsächliche Hinderniss des musikalischen Fortschritts in F., dass die musikalische Erziehung ausschliesslich in den Händen der Geistlichen gewesen sei, denen die Ausbildung von dramatischen Künstlern selbstverständlich fern liegen musste. Während Italien die vocale und instrumentale Musik nach allen Seiten hin ausbildete, wurde in den französischen »*maîtrises*« nur die Kirchencomposition, und von Instrumenten nur Orgel und Serpent gelehrt; die Sänger forcirten ihre Stimme, um die weiten Räume der Kirche bis in den entferntesten Winkel zu füllen; die weiblichen Stimmen waren vollständig vom Musiciren ausgeschlossen. Allen diesen Uebelständen wurde abgeholfen durch Sarrette's Plan, die 1783 errichtete Gesang- und Declamationsschule, an welcher Piccini, Langlé und Guichard gewirkt hatten, mit der, nach Auflösung der *maîtrises* allein übrig gebliebenen »*école de musique de la garde nationale*« zu einem Conservatorium der Musik zu vereinigen, welches zunächst den Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst durch Herausgabe einer vollständigen Sammlung methodischer Unterrichtswerke zu regeln habe. Ferner sollte eine Anzahl von Vorbereitungsschulen in der Provinz errichtet werden, welche die, mit Stimmen oder sonstigen musikalischen Anlagen begabten Individuen aufzunehmen, und in besondern Fällen der pariser Schule zu überweisen haben. Das Gesetz vom 16. Thermidor des Jahres III (1795), wodurch die Gründung des Conservatoriums endgültig beschlossen wurde, enthielt auch einen Artikel, die Bildung einer nationalen Musikbibliothek betreffend, welche nicht allein eine vollständige Sammlung von Partituren und musikalischen Schriften, sondern auch die Musikinstrumente aller Zeiten und aller Völker enthalten sollte, insofern sie für die Gegenwart als Muster dienen könnten. Von Napoleon wurde durch das sogenannte *Décret de Moscou* die Anstalt noch durch ein Pensionat vergrössert, in welchem neun Schüler beiderlei Geschlechts gratis aufgenommen wurden, zunächst nur solche, die sich der Declamation widmeten, um später dem *théatre français* anzugehören, im Laufe der Zeit jedoch auch Schüler in anderen Unterrichtszweigen. Obwohl nun die Gründer der Anstalt, insbesondere der unermüdliche und opferwillige Sarrette mannichfachen Angriffen von Seiten der Gegner des jungen Unternehmens ausgesetzt waren, so bedurfte es doch nur verhältnissmässig kurzer Zeit, um alle hervorragenden Talente der Hauptstadt, bald auch des Landes, für das Conservatorium zu gewinnen und den wohlthätigen Einfluss geltend zu machen, den es unter solchen Umständen auf die musikalischen Studien, sowie auf die mit der Musik zusammenhängenden Industriezweige haben musste. Unverzüglich wurde die im allgemeinen Programm vorgesehene Ausarbeitung instructiver Werke in Angriff genommen. Catel, Cherubini, Méhul, späterhin Reicha widmeten sich dem theoretischen Theile dieser gewaltigen Aufgabe und bildeten das bisher in F. allein gültige Harmoniesystem Rameau's in zeitgemässer Weise um; Rode, Baillot und Kreutzer gaben die berühmte Violinschule, welche noch heute die Grundlage des Unterrichts für die ganze violinspielende Welt bildet, heraus. Die Gesangskunst machte nicht geringere Fortschritte unter Garat's Leitung; die Beziehungen zum italienischen Gesang, welche in Paris nie dauernd unterbrochen worden sind — schon im Jahre 1801 öffnete wiederum eine italienische Truppe ihre Vorstellungen in der *rue Chantereine*, und das Jahr darauf wurde Paisiello zur Direction der Kapelle des ersten Consuls berufen — bildeten jetzt ein wichtiges Hülfsmittel zur Verbesserung der Stimmen, und wenn vor

Digitized by Google

Jahren Gluck seinem Collegen Piccini im Vertrauen gestanden hatte »*les Français sont de honnêtes gens; mais il me faut dire: ils veulent qu'on leur fasse du chant, et ils ne savent pas chanter*« — so konnte schon im Jahre 1805 ein Schüler Garat's, der ältere Nourrit, mit den berühmtesten italienischen Gesangskünstlern in die Schranken treten. Und nicht allein auf die Jugend, sondern auch auf diejenigen Künstler, die schon eine gewisse Stellung hatten, wirkte die mit der Errichtung des Conservatoriums herbeigeführte Vertiefung des musikalischen Studiums, so dass z. B. Méhul sich ernstlich mit contrapunktischen Studien beschäftigte, nachdem er schon eine Anzahl von Opern mit Erfolg aufgeführt und mehrere Jahre eine der Inspectorstellen des Conservatoriums bekleidet hatte. Die Frucht dieser überaus anerkennenswerthen Selbsterkenntniss war der »Joseph in Egyten«; seinem Beispiel aber ist es zu danken, dass Dilettantenerfolge, wie noch vor wenigen Jahrzehnten der Monsigny's, fortan in F. nicht mehr möglich waren. — Der Einfluss des Conservatoriums zeigt sich ferner noch in dem Aufschwung, welchen die Fabrikation musikalischer Instrumente um eben die Zeit genommen hat. Lugot verfertigt seine noch jetzt gesuchten und theuer bezahlten Streichinstrumente nach den Modellen des Stradivarius; Tourte erfindet die Schraube, vermittelst welcher die Haare des Violinbogens nach Belieben angespannt und gelockert werden können; in den Vogesen entwickelt sich eine Industrie, welche, ähnlich wie das sächsische Voigtland für Deutschland, Instrumente geringerer Qualität für ganz Frankreich liefert. Auch die Fabrikation von Clavieren wird energisch in Angriff genommen, nachdem man zuvor seinen Bedarf ausschliesslich von England bezogen hatte, und bald ist auch sie im Stande mit den namhaftesten Rivalen des Auslandes die Concurrenz auszuhalten. — Die Geschichte der musikalischen Entwickelung F.s im gegenwärtigen Jahrhundert ist mit der des pariser Conservatoriums eng verwachsen, insofern sie kaum einen berühmten Namen nennt, dessen Träger nicht dieser Anstalt, sei es als Lehrer oder als Schüler angehört hätte. Auch die liebevolle Pflege der Instrumentalmusik, eine der charakteristischen Seiten des heutigen französischen Musiklebens, ist vorwiegend durch das Conservatorium bewirkt, theils indirect durch den sorgfältigeren Unterricht, theils direct durch die Einrichtung von öffentlichen Kammermusik-Aufführungen durch Baillot im Jahre 1814, sowie durch die von Cherubini ins Leben gerufene *société des Concerts*, welche, indem sie die sämmtlichen aus dem Conservatorium hervorgegangenen Kräfte in sich aufnahm und bei ihren Aufführungen verwendete, binnen kurzem alle derartigen Institute der Welt an virtuosem Glanz übertraf. Stehende Concerte waren zwar nichts eigentlich Neues in Paris: schon 1725 hatte sich ein »*Concert spirituel*« gebildet, welches gegen eine Abgabe von sechstausend Livres die Erlaubniss hatte, von sechs bis acht Uhr den Saal der Tuilerien für seine Zwecke zu benutzen; 1775 musste dies Unternehmen zu Gunsten der »*Concerts des Amateurs*« im Hôtel de Rohan zurücktreten, welches der junge Gossec dirigirte, und diese gingen wiederum 1779 in die Concerte der »*société de la loge Olympique*« (unter Navoigille's Leitung) über, welche abermals, und zwar unter dem Schutze der Königin Marie Antoinette ihren Sitz in den Tuilerien aufschlugen; diese Concerte waren es, für welche Haydn sechs seiner Symphonien componirte und in denen Virtuosen wie Viotti, Clementi, Dussek, Cramer sich beim französischen Publikum einführten. Auch nach den Stürmen der Revolution bildeten sich aufs Neue Concertgesellschaften wie im Jahre VIII (1800) die der *rue de Cléry*, welche eine Dankes-Medaille auf Haydn prägen liess, und die der »*concerts d'amateurs*« in der *rue de Grenelle* (1815) — keine von diesen Unternehmungen konnte jedoch in dem Grade auf die Geschmacksrichtung des Publikums wirken wie die Conservatoire-Gesellschaft, und die Ursache davon ist nicht allein in den obenerwähnten günstigen Verhältnissen zu suchen, als auch in dem Umstand, dass eben damals die Instrumentalcomposition durch Mozart und Beethoven in einer vorher ungeahnten Weise bereichert und vervollkommnet war. Nachdem nun die Werke dieser Meister

Digitized by Google

in Habeneck einen begeisterten Verehrer gefunden hatten, und es seinen Anstrengungen gelungen war, zuerst die Musiker, dann auch das grosse Publikum für seine Sache zu gewinnen, musste sich der Geschmackshorizont natürlich um ein Bedeutendes erweitern. Trotz alle dem nahm aber die Bühne das Interesse des Publikums nach wie vor hauptsächlich in Anspruch, um so mehr als es nicht an Männern fehlte, um auf der im vorigen Jahrhundert betretenen Bahn mit Erfolg vorwärts zu schreiten: im Gebiete der grossen Oper Cherubini und nach ihm Spontini, die beide den von Gluck theoretisch und praktisch überlieferten Grundsätzen treu blieben, wenngleich der erstere in der Fülle seiner musikalischen Begabung sich gelegentlich verleiten lässt, dem Ton die Herrschaft über das Wort einzuräumen, und so mit Gluck's Grundsätzen in Collision zu gerathen. Auch Méhul dürfte unter den Förderern der grossen Oper genannt werden, wenn ihm gleich die Empfindung für das musikalisch Grosse mangelte — welche nun einmal dem französischen Charakter überhaupt abzugehen scheint. Boieldieu, Nicolo Isouard und Adam theilten sich dagegen in die Erbschaft Grétry's und bereiteten der komischen Oper, indem sie sie im nationalen Geiste ausbildeten, nicht allein in F., sondern auch bei allen Nachbarnationen die glänzendsten und dauerndsten Triumphe. — Die politisch-sociale Bewegung der dreissiger Jahre veränderte noch einmal die musikalische Physiognomie F.'s. Der Geist der Romantik, welcher damals Europa durchzog, fand in den Gemüthern des jungen F. einen besonders fruchtbaren Boden und machte seinen Einfluss nicht allein auf die Poesie, sondern auch auf die Tonkunst geltend. Allein auch hier musste die schon so oft zu Tage getretene Unfähigkeit der Franzosen, Maass zu halten und ihrem Umwälzungseifer Zügel anzulegen, den an sich legitimen und gesunden Charakter der Bewegung alteriren und sie zu jenen Excessen drängen, welche auch ihr begabtester Vertreter, Victor Hugo, auf dem Felde der Dichtkunst nicht zu vermeiden gewusst hat. Dasselbe gilt von Hector Berlioz, dem Repräsentanten der französischen Romantik auf musikalischem Gebiete. Durch Beethoven in die geheimnissvolle Welt der Instrumentalmusik eingeführt, derjenigen Kunst, die mehr als jede andere die intimsten Regungen des menschlichen Gemüthes zum Ausdruck zu bringen vermag, mit einer glühenden Phantasie und unumschränkter Herrschaft über die orchestralen Mittel begabt, versenkte sich Berlioz in sein innerstes Ich und wurde der Schöpfer einer Musik, deren Kühnheit und Genialität mit Staunen erfüllt der es jedoch bisher nur ausnahmsweise gelungen ist, einen Widerhall im Gemüthe des Hörers zu erwecken. Insbesondere in seinem Vaterlande stand ihm das grosse Publikum kalt gegenüber, und selbst seine Versuche, seinen Landsleuten auf dem von ihnen bevorzugten Felde der dramatischen Musik näher zu treten, blieben erfolglos, obwohl er sich in seinen »Trojanern« streng auf dem von Gluck betretenen Wege hielt. Man könnte indessen vielleicht mit demselben Rechte eben diesem Festhalten an der Tradition den Misserfolg seiner Opern zuschreiben, denn schon seit Jahren hatte das französische Opernpublikum unzweideutige Beweise gegeben von einem bedenklichen Rückgange seines musikalischen Geschmackes. An die Stelle der grossartigen Einfachheit, ehedem eine Hauptbedingung für die Stoffe der französischen *opera seria*, war jetzt das bunte Allerlei, die auf raffinirte Weise herbeigeführten Situationen und bis ins kleinste Detail verfolgte Charakter-Individualisirung der Scribeschen Texte getreten, und für alle diese Züge der modernen Oper hatte sich in Meyerbeer der geeignete Mann gefunden, sie musikalisch zu illustriren. Anstatt dem haltlos umherirrenden Geschmack einen bestimmten Weg zu weisen, opferte er vielmehr ohne Bedenken die Einheit des Stiles und ergab sich jenem schrankenlosen Eclecticismus, welcher seit seinem Erscheinen die Productionen der französischen Operncomponisten kennzeichnet; sein Beispiel musste aber um so nachtheiliger wirken, als die Geschicklichkeit mit welcher er alle Mittel für seine Zwecke zu benutzen wusste, ja die Genialität, welche sich in seinen besseren Werken ausspricht, nur zu leicht die grosse Zahl seiner Nach-

Digitized by Google

ahmer über die Abschüssigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges täuschen konnte. Ein anderer Vertreter des modernen Eclecticismus, **Halévy**, beweist, obschon musikalisch minder reich begabt als Meyerbeer, doch ein ungleich feineres Gefühl in Bezug auf die Stileinheit, und seinem Wirken als Componist wie als langjähriger Lehrer am Conservatorium ist es ohne Zweifel zuzuschreiben, wenn die heutige Componistengeneration in F. sich idealeren Zielen zugewandt hat. — Nur im Vorübergehen berührten Auber und Rossini die grosse Oper, beide ohne Zweifel durch den Zeitgeist der dreissiger Jahre influirt; der erstere, durch Anlage und Neigung weit eher zum Nachfolger von Grétry und Boieldieu designirt als von Gluck und Cherubini, schuf seine »Stumme von Portici«, welche an innerem Gehalt und dramatischer Grösse alle seine sonstigen Arbeiten überragt, Rossi den »Wilhelm Tell«, mit welchem er gleicherweise seinem angebornen Naturell untreu wurde, nichtsdestoweniger aber eine Kraft entwickelte, welche gerade dieser Oper eine weit grössere Lebensfähigkeit sicherte als seinen eigentlich italienischen, den »Barbier« allenfalls ausgenommen; gewiss ein überzeugender Beweis von der Kraft des französischen Nationalgeistes, dass es ihm gelingen konnte, eine so ausgeprägte Natur wie die Rossini's, wenn auch nur zeitweilig, so doch mit entschiedenem Erfolg von ihren Bahnen abzulenken und in seine Kreise zu ziehen. Die letztgenannte Oper, sowie eine Anzahl anderer Opern Rossini's wurden übrigens für die Entwickelung der komischen Oper in F. insofern bedeutsam, als sie wesentlich auf die Ausbildung und Geschmacksrichtung Auber's wirkten, nachdem derselbe schon in den zwanziger Jahren — anfangs im Verein mit Hérold — die Hinterlassenschaft Grétry's, Dalayrac's, Méhuls und Boieldieu's angetreten hatte. Dass diese italienischen Einflüsse der französischen komischen Oper im Allgemeinen keine Förderung gebracht haben, lehrt schon ein oberflächlicher Vergleich der Werke Auber's mit denen seiner soeben erwähnten Vorgänger. Denn wenn es Auber auch gelungen ist, das fremdländische Element in nationalem Sinne umzubilden und die von ihm vertretene Kunstgattung auf diese Weise zu bereichern, so lässt sich andrerseits nicht verkennen, dass die aus der französisch-italienischen Allianz hervorgegangenen komischen Opern an innerem Gehalt gegen die der älteren Meister weit zurückstehen, und dass Auber durch seine Bevorzugung eines leichtfasslichen Rhythmus den Weg bahnte zum *genre sautillant*, welcher mit seinen Tanzrhythmen die heutige komische Opernbühne fast ausschliesslich beherrscht. Gleicherweise konnte Auber als Director des Conservatoriums, welchem Amte er vom Tode Cherubini's (1842) bis zu seinem eignen (1871) mit höchstem Eifer vorstand, den Ruf der Anstalt nicht allein erhalten, sondern auch durch den Glanz seines Namens noch erhöhen, unmöglich aber konnte er durch sein Beispiel die Gründlichkeit und Vertiefung des Studiums fördern, wie dies auch von den ernster strebenden Franzosen erkannt wird und vom Unterrichtsminister Jules Simon bei einer officiellen Gelegenheit ausgesprochen ist. — Es erübrigt noch, durch einen Blick auf die gegenwärtigen Musikzustände F.'s das Bild seiner musikalischen Entwickelung zu vervollständigen und abzuschliessen. Nach wie vor liegt die dramatische Musik den Franzosen besonders am Herzen; sie ist es, die unter sonst gleichen Umständen vor allen andern Musikgattungen den Vortritt hat, sie wendet sich nicht blos an den intelligenten Theil des Publikums, sondern an die Gesammtheit desselben; bei ihr versucht jeder Componist sein Heil, mag ihn auch Neigung und Individualität mehr zur reinen Instrumentalmusik oder Kammermusik hinleiten; sie endlich bietet allein den von ihr Auserwählten nennenswerthe materielle Vortheile, ein Umstand der bei den Franzosen ungleich schwerer ins Gewicht fällt als anderwo. Trotz dieser exceptionellen Stellung jedoch, trotz der Bemühungen der gesammten musikalischen Productionskraft, hat sie es — die grosse Oper mindestens — seit 40 Jahren nicht zu einer wahrhaft originellen, epochemachenden Leistung bringen können. Selbst Gounod erhebt sich streng genommen nicht über das Niveau eines achtungswerthen Eclecticismus und kann erst dann als Haupt einer Schule

Digitized by Google

gelten, wenn er seinem »Faust« eine Anzahl von Werken gleichen Werthes hat nachfolgen lassen, wozu freilich bei der verhältnissmässigen Schwäche seiner spätern Werke geringe Aussicht vorhanden ist. Dasselbe gilt von Ambroise Thomas, der mit seinem »Hamlet« zwar bedeutenden Erfolg gehabt hat, diesen jedoch in weit grösserem Maasse seiner Geschicklichkeit in Handhabung der harmonischen, vocalen und instrumentalen Mittel, als eigentlicher Erfindungsgabe verdankt. Thomas hat sich auch für die komische Oper durch seinen »Caïd« und »Sommernachtstraum« in anerkennenswerther Weise verdient gemacht, neben ihm Victor Massé, Aimé Maillart, Erneste Reyer und Gevaërt, letztere beiden ebenfalls für die grosse Oper. Die Erfolge sämmtlicher Genannten werden jedoch durch die begeisterte Aufnahme verdunkelt, welche Offenbach's Leistungen in den letzten zwanzig Jahren gefunden haben. Er allein hat es verstanden, das musikalische Bedürfniss seiner Zeit klar zu erkennen und zu befriedigen, und indem er durch seine tänzelnden leichtfasslichen Rhythmen ungleich mehr auf die Beinmuskeln als auf das Gemüth des Hörers wirkt, kann er als der eigentliche Nachfolger Aubers in der Ausbildung des bei Gelegenheit des letzteren schon erwähnten *genre sautillant* gelten. Nicht minder als er wurden seine Mitarbeiter Meilhac und Ludovic Halévy, welche die Parodirung mythologischer und historischer Stoffe zu ihrer alleinigen Aufgabe machten und dabei selbst die ehrwürdigsten Traditionen nicht geschont haben, die getreuen Interpreten der durch das zweite Kaiserreich hervorgerufenen skeptisch-materiellen Richtung. Dieser Erfolg Offenbachs, sowie die durch den Einfluss des damaligen F. motivirte Verbreitung seiner Musik über den ganzen Erdball machte es möglich, dass er sogar eine Schule bilden konnte, deren Leistungen jedoch, wie die des Meisters, nur als Ausdruck einer vorübergehenden Zeitströmung gelten können und mit ihnen vom Schauplatz verschwinden werden. — Dass die Production auf dem Felde der Instrumentalmusik im Durchschnitt keine reicheren Resultate liefert, als die soeben in Bezug auf die Oper erwähnten, erklärt sich schon aus ihrer minder bevorzugten Stellung zum grossen Publikum. Saint-Saëns, der mit einer unglaublichen Leichtigkeit des Schaffens eine gründliche Kenntniss und Verehrung der deutschen Meister verbindet, der sich auch der jüngsten musikalischen Bewegung in Deutschland mit Ueberzeugung und Verständniss angeschlossen hat, scheint die meisten Aussichten zu haben, die französische Orchester- und Kammermusik auf einen höheren Rang zu erheben, als sie bisher inne hatte; neben ihm wären noch Reber und Adolphe Blanc zu nennen, als Vertreter eines leichteren, in der Empfindungsweise an Haydn sich anlehnenden Genre's von mehr nationaler Färbung. Aus der grossen Anzahl von Quartetten, Trio's etc., welche übrigens in F. die Presse verlassen, erhebt sich nur selten das eine oder das andere über das Niveau der Mittelmässigkeit, trotz des pretentiösen Stiles, dessen sich die Mehrzahl der jung-französischen Componisten befleissigen. Die Ursache dieser Unfruchtbarkeit liegt aber nicht sowohl in mangelnder Begabung, als vielmehr im ungenügenden Studium der Harmonie und des Contrapunktes, welchen Disciplinen erst in letzter Zeit, seit Ambroise Thomas an Auber's Stelle das Directorat des Conservatoriums und zugleich den theoretischen Unterricht übernommen hat, grössere Sorgfalt zugewendet wird. Vor ihm war eine gründliche Beschäftigung mit der Compositionslehre beinahe ausschliesslich Sache desjenigen Schülers, der sich um den *prix de Rome* bewarb, während die ungeheure Mehrzahl der übrigen sie kaum einer oberflächlichen Berücksichtigung würdigte. Die Erfahrung aber hat gelehrt, wie die preisgekrönten Schüler im Verlauf ihrer Weiterentwickelung die auf sie gesetzten Hoffnungen nur zu häufig nicht erfüllten, wie hingegen mancher der anderen erst später eine seiner Anlage entsprechende Bahn gefunden hat und dann unter der Vernachlässigung seiner Erziehung schwer büssen musste; deshalb hat man die Verallgemeinerung des theoretischen Studiums als erste Bedingung zur Hebung der musikalischen Productionskraft erkannt, und im Interesse dieser Verallgemeinerung kann selbst

Digitized by Google

die in neuester Zeit mehrfach angeregte Beseitigung des Römerpreises, wie er bisher zur Anwendung kam, nur gebilligt werden. Im Gegensatz zu dieser schwachen Seite des Pariser Conservatoriums werden auf allen übrigen Gebieten die glänzendsten Erfolge erzielt, wie sich Jedermann bei den alljährlich im Sommer stattfindenden öffentlichen Prüfungen überzeugen kann. Der Kunstgesang erfreut sich einer Pflege, wie ausserdem nur in Italien, und wenn auch die Stimmorgane der modernen Franzosen, wie die ihrer gallischen Vorfahren, von der Natur minder begnadigt sind als die der Italiener, so hat doch die Kunst eines Bordogni, Garcia, Panseron, sowie ihrer Nachfolger Delsarte, Revial, Wartel die natürlichen Hindernisse zu überwinden gewusst, und es ist durch diese Männer die französische Gesangschule so zu Ehren gekommen, dass unter den vocalen Berühmtheiten der letzten fünfzig Jahre kaum eine ihrer Hülfe zur höheren Ausbildung hätte entbehren mögen. Auf eine correcte Textes-Aussprache legt die französische Gesangschule, gemäss den Jahrhunderte alten Traditionen der französischen Oper ein besonderes Gewicht, so dass z. B. die deutsche Gewohnheit, die Texte der vorzutragenden Gesänge den Concertprogrammen beizugeben, den Franzosen völlig unerklärlich ist, denn dies würde bei ihnen als ein anticipirtes Misstrauensvotum gegen den Sänger gelten, der ja seinen Beruf verfehlt hätte, wenn seine Worte unverstanden geblieben wären. Einen ferneren Beweis, wie hohen Werth man darauf legt, die Zöglinge des Conservatoriums in den Geist der Sprache eindringen zu lassen, giebt die Errichtung eines Cursus für Geschichte und Literatur für diejenigen Schüler, welche sich der Oper oder dem *théâtre français* widmen, bei dessen Eröffnung der Lehrer der Declamationsklasse, Samson, eines der gefeiertsten Mitglieder des *théâtre français*, auf das Beispiel des Demosthenes und Cicero hinwies, welche beide, als Schüler der Schauspieler Satyrus und Roscius, der dramatischen Kunst in erster Linie ihre Erfolge verdankten. Wenn so der französische Sänger ungleich besser geschult ist als der deutsche — denn auch in der Fähigkeit im Treffen und im sofortigen Auffassen unbekannter Musikstücke zeigt sich die Ueberlegenheit des französischen Gesangunterrichts — so steht dagegen der Chorgesang auf einer weit niedrigeren Stufe als in Deutschland, und hier liegt die Ursache nicht sowohl in der musikalischen Organisation, als vielmehr in einem Charakterfehler der Franzosen, die sich bekanntlich im täglichen Leben eben so ungern unterordnen, als sie im politischen dazu bereit sind. Niemand liebt es, sein Licht unter den Scheffel zu stellen, jeder möchte, bei aller äusseren Bescheidenheit, seine musikalische Persönlichkeit zur Geltung kommen lassen, aus seinem Musikfonds möglichst viel Kapital schlagen, und so ist es gekommen, dass, während die Zahl der tüchtigen Solosänger Legion ist, doch alle Bemühungen (meist von deutscher Seite), in F. Dilettanten-Chöre nach dem Vorbild der deutschen Städte zu bilden, erfolglos geblieben sind, dass Choraufführungen, an denen es, in Paris besonders, natürlich nicht ermangelt, nur durch bezahlte Kräfte, Sänger von Profession möglich werden, kurz, dass ein wichtiges Mittel für die Veredelung des musikalischen Geschmackes dem heutigen F. abgeht. Zwar hat es besonders in den letzten Jahrzehnten nicht an Bestrebungen gefehlt, diesem kunstgefährlichen Partikularismus entgegenzuwirken; die unter dem Namen Orphéon in allen Städten F.'s errichteten Männergesangvereine, sowie die Pflege des Chorgesanges in der Schule verheissen die besten Erfolge in dieser Richtung, wenngleich, in Bezug auf den Schulunterricht nicht verschwiegen werden darf, dass die Sucht, auf mechanischem Wege in möglichst kurzer Zeit zu überraschenden Resultaten im Vomblattlesen, Treffen schwieriger Intervalle etc. zu gelangen, eine neue Gefahr für die gesunde musikalische Entwickelung der Jugend mit sich bringt. Von den zahlreichen, zu diesem Zwecke erdachten Gesangsmethoden, welche z. B. die Zahlen an die Stelle der heutigen Notationsweise setzen, oder wie der Galin'sche Meloplast mit einem leeren Notensystem operiren, unterscheidet sich die von Dessivier aufs Vortheilhafteste. Auch sie verschmäht nicht die mechanischen

Digitized by Google

Mittel, nämlich Handbewegungen, benutzt jedoch dieselben nur, um das Gefühl der Tonalität bei den Schülern zu befestigen, denen übrigens das Erlernen der heutigen Notenschrift nicht erspart bleibt. Dessivier's Methode ist sowohl in Paris, wo er selbst am Conservatorium als Lehrer wirkt, wie auch in Brüssel bei den wichtigsten Unterrichtsanstalten eingeführt und hat sich an beiden Orten als ein wirksames Mittel bewährt, die Jugend nicht allein äusserlich, sondern auch innerlich musikalisch zu machen. In der Instrumentalmusik macht sich der oben erwähnte französische Charakterfehler weit weniger geltend, obschon auch auf diesem Gebiete die Ausbildung der individuellen Fähigkeit mit besonderem Eifer betrieben wird. Das Haupt der heutigen französischen Violinschule ist Alard, ein Schüler Baillots, der sowohl durch Unterricht als auch durch öffentliches Quartettspiel seit mehr als einem Vierteljahrhundert die Traditionen seines Lehrers lebendig erhält und unter dessen Schülern nicht wenige, vor allem Maurin und Armingaud, schon ihrerseits eine Meisterstellung einnehmen. Massart, ebenfalls Lehrer am Conservatorium, ein Schüler Kreutzer's, hat sich als Spieler schon seit geraumer Zeit von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, wirkt aber um so eifriger auf seine Schüler, und zwar in einem noch gediegeneren Sinne als Alard. — Neben Alard steht der Cellist Franchomme sowohl als erster Lehrer am Conservatorium — wo ein Jacquart und ein Poëncet zu seinen Schülern gehörten — wie auch als Mitglied seiner Quartettproductionen von ihrem Anfang an; Chevillard, ebenfallt Lehrer am Conservatorium und hochgeachteter Quartettspieler, ist ihm nicht allein als Virtuos und Componist ebenbürtig, sondern er hat sich auch durch die, von ihm im Verein mit Maurin veranstalteten und jahrelang fortgesetzten Aufführungen der späteren Beethoven'schen Quartette besondere Verdienste um die Geschmacksrichtung seiner Landsleute erworben. — Es würde zu weit führen, die Namen aller derer zu nennen, die als Lehrer oder Virtuosen auf den Blasinstrumenten zum Ruhme der pariser Orchesterleistungen, vor allen der der Conservatoriums-Gesellschaft beigetragen haben und noch beitragen; hingegen dürften einige Bemerkungen hinsichtlich des Claviers — in F. wie überall einer der Hauptfaktoren des Musiklebens — sowie seiner Vertreter, am Platze sein. Auf Zimmermann und Kalkbrenner, welche man die Altmeister der französischen Claviertechnik nennen kann, führen die dortigen Pianisten fast ausnahmslos ihren Stammbaum zurück, so Saint-Saëns durch seinen Lehrer Stamaty, einen Schüler Kalkbrenners, so Delaborde durch seinen Lehrer Alkan, einen Schüler Zimmermanns. Marmontel und Lecouppey, die gegenwärtig gesuchtesten Lehrer in Paris und zugleich Verfasser der meisten vom Conservatorium adoptirten Unterrichtswerke, stammen sogar direkt von jenen Altmeistern ab und haben insofern eine besonders erfolgreiche Thätigkeit für die Verbreitung der guten Traditionen entfalten können. Als Componist für das Clavier überragt jedoch Alkan bei weitem die sämmtlichen Genannten. Mit einer überreichen Phantasie begabt, von einer Unabhängigkeit gegenüber dem Geschmack des Tages, die nicht selten ans Sonderlinghafte streift, endlich von Jugend auf dem solidesten Studium ergeben, wurde er der Schöpfer einer grossen Anzahl von Werken, die in der Clavierliteratur den ersten Rang einzunehmen beanspruchen dürfen. Auf ihn hat Chopin, der ja auch halb und halb unter die französischen Pianisten zählt, einen bemerkbaren Einfluss ausgeübt, doch hat sich Alkan's Individualität stark genug erwiesen, sein Gefühlshorizont weit genug, um die Fesseln der Romantik abzustreifen und sich über Chopin hinaus in eine Beethoven'sche Geistesatmosphäre emporzuschwingen. — Schon an einer früheren Stelle ist des Impulses erwähnt worden, welchen in Folge der Errichtung des Conservatoriums die Instrumentenfabrikation erhielt; diese hat sich nun im Verlaufe unseres Jahrhunderts zu einer unglaublichen Höhe emporgehoben, und besonders die Fabriken von Erard und Pleyel versorgen seit geraumen Jahren die ganze civilisirte Welt mit Instrumenten, so dass ihre Besitzer gegenwärtig zu den ersten In-

Digitized by Google

dustriellen F.'s zählen. — Bescheidener in Bezug auf die Ausdehnung des Betriebes zeigt sich selbstverständlich die Fabrikation von Streich- und Blasinstrumenten, wenn sie gleich an künstlerischer Wichtigkeit der Clavierfabrikation in keiner Weise nachsteht, ja sie von diesem Gesichtspunkt aus noch übertrifft, und zwar in Anbetracht der individuellen künstlerischen Thätigkeit, welche hier eine unerlässliche Bedingung ist. Obenan unter den Geigenbau-Künstlern steht Vuillaume, von dessen ausserordentlicher Fähigkeit, altitalienische Geigen zu imitiren, der Vorfall zeugt, dass Paganini, der ihm seinen Stradivarius zur Reparatur übergeben hatte und nach der festgesetzten Frist zwei ganz gleiche Geigen von ihm zurückerhielt, nicht im Stande war, die seinige herauszuerkennen. Nachdem aber Vuillaume durch dieses Kunststück eine Probe seiner Fähigkeiten gegeben hatte, warf er sich mit allem Ernst auf die Erforschung der akustischen Principien, deren Anwendung den Arbeiten der italienischen Meister des 17. Jahrhunderts den Stempel jener Vollkommenheit aufprägte, welche man noch heute als unerreicht an ihnen bewundert. Mit richtigem Takte erkannte er die Erfolglosigkeit aller Neuerungsversuche in Bezug auf die Struktur der Geige und hielt sich deshalb streng an die Modelle jener Meister, nebenbei aber richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Wahl des Holzes, sowie des Firniss zur Bekleidung desselben und vermied gewissenhaft den Fehler mancher seiner Collegen, durch gewaltsame Mittel, wie z. B. künstliches Austrocknen des Holzes, Entfernung des Lackes an gewissen Stellen der Geige, einen vorzeitigen Erfolg zu erstreben, der in den meisten Fällen schon nach kurzer Zeit mit dem Ruin des Instruments bezahlt wird. Ein späteres Jahrhundert muss entscheiden, wie nahe Vuillaume seinen grossen Vorgängern gekommen ist; schon jetzt hat er die Ehre, einzelne seiner Geigen von Virtuosen wie Vieuxtemps, David u. A. in Gebrauch genommen zu sehen, unter deren Händen sie selbst alte Instrumente, insoweit dieselben nicht gerade ersten Ranges sind, an Fülle und Gesundheit des Tones übertreffen. Von seinen zahlreichen Schülern ist besonders Miremont zu erwähnen, der eine feinsinnige Künstlernatur mit ungewöhnlicher Arbeitskraft und Geschicklichkeit verbindet. — Die Fabrikation von Blasinstrumenten hat im Gegensatz zur Geigenbaukunst eine gewaltige Umwälzung von F. aus erfahren, und zwar durch den genialen Erfinder Adolf Sax; auch er ging bei der Construction seiner, nach ihm genannten und nunmehr von allen Orchestern und Militärkapellen Frankreichs und des Auslandes adoptirten Messing-Instrumente von der Erforschung der physikalischen Bedingungen der Tonerzeugung aus, und auf Grund des von ihm gefundenen Gesetzes eines Proportions-Verhältnisses zwischen der Luftsäule und dem Instrumentenkörper, welcher sie einschliesst, gelang es ihm, die verschiedenen Klangfarben, wie sie in der menschlichen Stimme und im Streichquartett repräsentirt sind, auch in die Familie der Blasinstrumente einzuführen. Der musikalische Werth seiner Erfindungen und die Energie, mit welcher er sie zu verbreiten suchte, erweckten bald die Theilnahme der bedeutendsten Musikautoritäten, und Männer wie Berlioz, Halevy, Auber unterstützten ihn mit Rath und That, wogegen andererseits die Zunft der Blasinstrumentenmacher sich wie ein Mann gegen ihn erhob und ihn noch bis in die letzten Jahre zwang, durch zahllose und langwierige Processe seine Patentrechte vor ihren Angriffen zu wahren. — Auch die französische Orgelbaukunst hat einen Vertreter, welcher wie die soeben Genannten mit praktischem Genie eine künstlerische Auffassung seines Berufes vereint: es ist Cavaillé-Coll, in dessen grossartigen Werkstätten sich zu Zeiten alles versammelt, was in Paris und ganz F. an der Entwickelung dieses Kunstzweiges Antheil nimmt — so z. B. beim Versuche neuer, den Orgelbau betreffender Erfindungen — wie denn überhaupt Cavaillé-Coll im fortwährenden persönlichen Verkehr mit den hervorragenden Organisten der Hauptstadt steht und bei allen Verbesserungen an dem Mechanismus seiner Instrumente mit ihnen Hand in Hand zu gehen bestrebt ist. Was übrigens den Zustand der französischen Kirchenmusik

Digitized by Google

im Allgemeinen betrifft, so erscheint der Vorwurf der Leichtfertigkeit, welcher der französischen Kunst so häufig gemacht wird, hier vielleicht noch am ehesten gerechtfertigt: denn nur zu häufig muss das deutsche Ohr sich verletzt fühlen durch die profane Behandlung der Orgel in den meisten Kirchen, und unwillkürlich erinnert man sich des im vorigen Jahrhundert berühmten Organisten Marchand, welcher von Rameau als unvergleichlich befähigt »*pour manier la fugue*« gepriesen wurde, gleichwohl aber, als er sich in Dresden mit J. S. Bach messen sollte, es vorzog, bei Nacht und Nebel die Stadt zu verlassen. Wenn nun aber auch die modernen Marchand's in der französischen Organistenwelt die Majorität bilden, so fehlt es doch nicht an Künstlern, welche, was Fertigkeit, Ernst des Strebens und gründliche Kenntniss der classischen Orgelliteratur betrifft, den Vergleich mit jedem ihrer deutschen Collegen aushalten können, wie z. B. Chauvet an der Kirche St. Trinité (starb im Verlaufe der Belagerung von Paris 1870), Saint-Saëns an der Madeleine, César-Auguste Franck an St. Clotilde, letztere beide auch durch gediegene Kirchencompositionen bekannt. Als besonders eifriger Förderer der Kirchenmusik ist noch Vervoitte zu nennen, der als Kapellmeister der Kirche St. Roch und (seit 1862) Director der »*société académique de musique religieuse et classique*«, auch durch Herausgabe liturgischer Compositionen in nachdrücklichster Weise der Apathie entgegenwirkt, welche diesem wichtigsten Theile der Tonkunst gegenüber nur zu allgemein herrscht. Er war es auch, der in einer 1854 veröffentlichten Abhandlung für die musikalische Selbstständigkeit der einzelnen Diöcesen auftrat, als man den römischen Kirchengesang an die Stelle der verschiedenen localen Gesangsweisen setzen wollte, und ebenso gab er schon früher als Kapellmeister an der Kathedrale von Rouen durch Veranstaltung historischer Concerte einen Beweis seiner umfassenden musikgeschichtlichen Kenntnisse und seiner Fähigkeit, dieselben auf praktischem Wege fruchtbringend zu machen. Wie eifrig man überhaupt in F. die musik-historische Forschung betreibt, davon legt eine lange Reihe bedeutender Werke, zum Theil noch aus dem vorigen Jahrhundert, vollgültiges Zeugniss ab.*) De Laborde's im Jahre 1780 erschienener »*Essai sur la musique ancienne et moderne*« steht noch heute als ein Muster von Gründlichkeit da und bildet einen unentbehrlichen Bestandtheil jeder musikalischen Bibliothek; Villoteau, einer der Gelehrten, welche sich der Expedition Bonaparte's nach Aegypten angeschlossen, bereicherte die Musikwissenschaft durch eine Reihe von Dissertationen über die ägyptische Musik, sowie später durch eine Uebersetzung von Meibom's »*musici graeci*«. In neuester Zeit haben die musik-philosophischen Arbeiten Kastner's, und noch mehr die von Vincent über die Musik der Griechen die Aufmerksamkeit der Gelehrtenwelt erregt; die Kenntniss der mittelalterlichen Musik ist durch die Werke von Coussemaker u. A., »*scriptores de musica medii aevi*« und Stephan Morelot »*De la musique au XV siècle*« in ein neues Stadium gerückt. Endlich sind noch, als ihrer Bildung nach F. angehörig, Fétis, der jüngst verstorbene Director des Brüsseler Conservatoriums der Musik, und sein, wenn auch weniger fruchtbarer, doch ungleich gründlicherer Nachfolger Gevaërt zu erwähnen, welcher letztere die reichsten philologischen Kenntnisse mit seinen, schon bei Gelegenheit der modernen Operncomposition hervorgehobenen musi-

---

*) Ambros bemerkt in seiner „Geschichte der Musik" II, 350: „Es ist eine Freude, den Ernst, die Gründlichkeit, die gewissenhafte Forschung der französischen Gelehrten im Fache der Musikgeschichte zu sehen gegenüber dem gewissenlosen Treiben, der anmasslichen Halbwisserei im ‚gründlichen' Deutschland, wo Musikgeschichte mit Hülfsmitteln geschrieben wird, die man für den Lesegroschen aus der Leihbibliothek haben kann, wo sie sogar anfängt, Gegenstand seichten Feuilletongeschwätzes zu werden, das sich für geistreich hält, weil es frivol ist, und in studentenhaftem Tone über die Grössen aller Zeiten zu Gericht sitzt. Zum Glücke aber können wir den Franzosen auch Männer entgegenstellen, wie die beiden Bellermann und O. Lindner in Berlin, O. Kade in Schwerin, Julius Maier in München, G. Nottebohm in Wien u. A. m. Was Proske und Commer für nie genug zu dankende Verdienste haben, weiss alle Welt."

Digitized by Google

kalischen Fähigkeiten verbindet. Dass der Geist wissenschaftlichen Ernstes sich auch der musikalischen Journalistik mitgetheilt hat, ist bei der Lebhaftigkeit des öffentlichen Lebens in F. beinahe selbstverständlich. Nicht allein die musikalischen Kritiken des »*Journal des Débats*« zuerst von Berlioz, dann von d'Ortigues, dem Redacteur der Zeitung für Kirchenmusik »*La maîtrise*«, jetzt von Reyer, sondern auch der wissenschaftliche Theil der Musikzeitungen »*Gazette musicale*« und »*Ménestrel*«, jene von Fétis, diese von Gevaërt besonders unterstützt, erheben sich weit über die derartigen Leistungen anderer Länder. Auch für die heutigen musikalischen Bestrebungen der deutschen, italienischen und englischen Nachbarn zeigt sich in Paris eine rege Theilnahme, welcher in Bezug auf deutsche Musik die Verleger Flaxland und Maho durch die Publication fast sämmtlicher Werke von Mendelssohn, Schumann, Wagner etc. entgegengekommen sind. Auch die deutsche Vocalmusik findet in F. mehr und mehr Freunde, Dank den vortrefflichen Textes-Uebersetzungen des dramatischen Dichters und Musikkritikers Victor Wilder, der mit deutscher Sprache und deutscher Musik völlig vertraut, diese Aufgabe ungleich besser gelöst hat, als alle seine Vorgänger; der auch als germanischer Belgier den Sinn für die Gesetze der musikalischen Deklamation besitzt und in allen seinen Arbeiten aufs Gewissenhafteste bethätigt, und so die Zahl der Ausländer vermehrt, welche der schon bei Gelegenheit der Gluck'schen Oper erwähnten und in diesem Punkte nicht wegzuleugnenden Leichtfertigkeit der französischen Vocalcomponisten ein wirksames Gegengewicht bieten. Was nun das französische Publikum betrifft, so liegt auf der Hand, dass die mannichfachen soeben erwähnten Anregungen an ihm nicht spurlos vorübergehen konnten, und in der That verdient es seinen Ruf der Oberflächlichkeit nur sehr bedingungsweise. Wenn es, seiner alten Neigung zur Chanson gemäss, den leichten Melodien Nadaud's mit Entzücken zuhört, wenn es sich gelegentlich an der derb gallischen Lustigkeit einer Theresa oder sonstiger Café-chantant-Sängerin ergötzt, so ist ihm dies so wenig zu verübeln, wie seine zeitweilige Sympathie für die Muse Offenbachs, worin ihm übrigens das Publikum anderer Nationen nichts nachgiebt. Dagegen beweist die Zuhörerschaft, welche während des Winterhalbjahres an jedem Sonntag Nachmittag den Concertsaal des Conservatoriums und den für die Pasdeloup'schen Volksconcerte bestimmten Circus bis auf den letzten Platz füllt, wie sehr andererseits der Sinn für classische Musik vorhanden und geweckt ist. Ganz besonders aber offenbart sich dieser Sinn durch die Pflege, man könnte sagen, den Cultus der Kammermusik, sowohl öffentlich als innerhalb der Häuslichkeit, seitens der französischen Dilettantenwelt. Die allabendlich gefüllten, kleinen, aber für den Genuss der Kammermusik um so mehr geeigneten Säle der Clavierfabrikanten Erard, Pleyel und Herz zeugen von dem noch bis heute nachwirkenden Einfluss der französischen Violin-Heroen, von Leclair an, dem Gründer der französischen Schule, und Viotti, der neben seinen Pflichten als Theaterdirektor die des Virtuosen und Lehrers keineswegs vernachlässigte*), bis auf Rode, Kreutzer und Baillot, welche eine neue glänzende Epoche des französischen Violinspiels bezeichnen. Die Ursache, warum sich das französische Publikum dem musikalischen Fortschritt im Allgemeinen langsamer anschliesst als das deutsche, liegt weit weniger in der geringeren Empfänglichkeit, als vielmehr in dem Mangel an Geduld, welcher es ihm unmöglich macht, eine ihm antipathische — weil mit seinen bisherigen Schönheitsbegriffen widerstreitende Musik ohne Opposition an sich vorübergehen zu lassen. Hieraus erklärt sich die Opposition gegen die Gluck'sche Opernreform, die ausserordentliche Schwierigkeit, welche Habeneck hatte, um die Beethoven'schen Symphonien den Franzosen geniessbar zu machen, endlich auch der Misserfolg des

*) Viotti gründete, nachdem er eine Reihe von Jahren in Paris wirksam gewesen war, um 1791 im Verein mit Léonard Autié, dem Haarkünstler der Königin Marie Antoinette, das Theater „*de Monsieur*".

Digitized by Google

Richard Wagner'schen Tannhäuser im Jahre 1861, welcher übrigens noch einen weiteren Erklärungsgrund findet in der Abneigung des Meisters, dem nationalen Geschmacke Concessionen zu machen, wie es z. B. selbst Gluck durch seine Rücksicht auf das Ballet und gelegentliche Einlage einer brillanten Bassarie in einer seiner Opern thun zu müssen glaubte. — Wenn in der vorstehenden Skizzirung der französischen Musikzustände fast nur von der Hauptstadt die Rede war, so durfte sich dies aus der straffen Centralisirung erklären, welche, seitdem Richelieu die französische Einheit begründete, nicht allein die politischen, sondern auch die wissenschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse beherrscht. Wohl mangelt es nicht an tüchtigen Kräften und regem musikalischem Treiben in den grossen Provinzialstädten F.'s — insbesondere in denen, welche Pflanzschulen des pariser Conservatoriums besitzen, wie Marseille, Lille, Nantes u. a. — wohl giebt es Bevölkerungen, die sich durch die Pflege uralter musikalischer Traditionen auszeichnen, wie die der Provence und der Bretagne, deren Unmittelbarkeit im Verständniss und musikalisches Ohr gerühmt wird, wie die von Toulouse — ja, von Zeit zu Zeit bringen die musikalischen Blätter Kunde von einer neuen Oper, Symphonie oder Kammermusik, die in Bordeaux oder Lyon mit immensem Erfolg aufgeführt ist — alles dies aber hat nur eine lokale Bedeutung, so lange nicht der Pariser Areopag sein Urtheil gesprochen hat; und aus eben diesem Grunde kann nur von Paris aus ein richtiges Bild der französischen Musikzustände gewonnen werden, bis einmal das communale Gefühl der Provinzialstädte genügend erstarken wird, um sich von der Geistes- und Geschmackstyrannei der Hauptstadt zu befreien. W. L.

Frantz, Klamer Wilhelm, trefflich musikalisch gebildeter Theologe, geboren 1774 zu Halberstadt, war 1802 Collaborator an der Domschule daselbst und später Prediger in Osnabrück. Er hat ein Choralbuch mit 135 der bekanntesten protestantischen Kirchenmelodien (Halberstadt, 1811) veröffentlicht und ausserdem folgende nicht unbeachtenswerthe Schriften über Orgelspiel und Kirchenmusik: »Anweisungen zum Moduliren für angehende Organisten, Dilettanten der Musik u. s. w., in Beispielen dargestellt« (Leipzig, Breitkopf und Härtel); »Ueber die älteren Kirchenchoräle, durch Beispiele erläutert« (Quedlinburg, Basse) und »Ueber Verbesserungen der musikalischen Liturgie in den evangelischen Kirchen, besonders auf dem Lande« (Quedlinburg, 1819). Ferner brachte die Leipz. allgem. musikal. Ztg. mehrere schätzbare Artikel seiner Feder, von denen besonders diejenigen aus dem Jahrg. 1802 Nr. 41 und 42: »Ueber die Gemüthsstimmung in musikalischer Hinsicht« und »Singchöre, eine nützliche Anstalt«, hervorzuheben sind. Endlich hat er sich auch als Componist mehrerer in Dresden erschienener Lieder mit Clavierbegleitung bemerkbar gemacht.

Franz, J. H., pseudonym für Graf Hochberg, ein bemerkenswerther Vocalcomponist der Gegenwart, von dem zahlreiche Lieder, sowie eine 1862 in Schwerin mit Beifall aufgeführte Oper »Claudine von Villa Bella« im Druck erschienen sind. Er lebt meist in Dresden und unterhält daselbst auch das rühmlichst bekannt gewordene Hochberg'sche Streichquartett.

Franz, Ignaz, kenntnissreicher Pädagog und eifriger Verbesserer des katholischen Kirchengesangs, geboren am 12. Oktbr. 1729 zu Protzau bei Frankenstein in Schlesien, besuchte Schule und Seminar zu Glatz und Breslau und wurde schon 1742 zum Priester geweiht, gleichzeitig zum Kaplan in Gross-Glogau und 1743 zum Erzpriester in Schlawa ernannt. Auf einer unmittelbar darauf unternommenen Reise nach Rom sammelte er, der von jeher Musik mit Vorliebe studirt hatte, vorzügliche musikalische Kenntnisse, welche ihn befähigten, den Kirchengesang zu verbessern. Zu diesem Behufe verfasste und veröffentlichte er neben vielen religiös-pädagogischen Schriften: »Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Römisch-Katholischen, nebst den dazu gehörenden Melodien und Noten« (Breslau, 1768) und »Choralbuch oder Melodien zum

Digitized by Google

Gesangbuch u. s. w.« (Breslau, 1778). F. starb als Director der Hauptschulen des Seminars und Rector des Alumnats in Breslau im J. 1791.

Franz, drei Brüder, Söhne eines Stadtorganisten und Instrumentenmachers zu Havelberg, deren ältester, Joachim Friedrich F., in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts Organist zu Rathenow, dabei ein gründlicher Kenner seines Instruments, gediegener Contrapunktist und theoretischer Musiklehrer war. Er hat sich nur mit der Composition von Cantaten befasst, deren werthvollste die der »Tageszeiten« von Zachariä gewesen sein soll und wurde auch als trefflicher Tenorsänger gerühmt. Er starb am 13. Febr. 1813 zu Rathenow. — Sein Bruder, Joachim Ludwig F., geboren um 1750 zu Havelberg, gestorben 1789, war ein wegen seines vorzüglichen Orgelspiels angesehener Cantor und Organist zu Kyritz, den selbst Marpurg hochschätzte. Viele seiner Kirchenmusiken, von denen aber keine gedruckt ist, wurden bis in die Gegenwart hinein noch hier und da im Brandenburg'schen gern aufgeführt. — Der jüngste und berühmteste der Brüder, Johann Christian F., ein Gesangschüler Concialini's, geboren am 9. Juni 1763, war Anfangs Theologe, liess sich aber seiner überaus schönen Stimme wegen überreden, sich ganz dem Gesangfache zuzuwenden. Zu diesem Behufe engagirte ihn 1782 der Minister und Oberstallmeister Graf von Schwerin zu Potsdam, wo F. in den Kapellmusiken und Oratorien des Kronprinzen Friedrich Wilhelm die Bass-Soloparthien sang. Der Graf unternahm viele für F.'s weitere Ausbildung sehr vortheilhafte Reisen und verschaffte ihm darnach die Stelle eines Unterbibliothekars bei der königl. Bibliothek zu Berlin, aus welchem Amte ihn 1787 der ehemalige Kronprinz, nunmehrige König Friedrich Wilhelm II., zum ersten Bassisten der italienischen und komischen Oper berufen liess. Er war der erste deutsche Sänger an diesem Institute. Im J. 1791 wurde er von der komischen Oper dispensirt und beim Nationaltheater in Berlin angestellt, wo er am 10. Novbr. als »Axur« in Salieri's Oper zuerst und mit kaum vorher dagewesenen Erfolge auftrat. Er starb am 28. Febr. 1812 zu Berlin, nachdem er sich auch als geschmackvoller Dichter-Componist einer Operette, »Edelmuth und Liebe«, die 1805 mit Beifall zur Aufführung kam, gezeigt hatte.

Franz, Karl, ausgezeichneter Virtuose auf Horn und Baryton, geboren 1738 zu Langenbielau bei Reichenbach, wurde bei seines Vaters Bruder, welcher Waldhornist und zugleich Haushofmeister beim Grafen Zerotin war, für Musik und Landwirthschaft erzogen. Zwanzig Jahre alt, engagirte ihn der Fürstbischof von Eck in Olmütz als Waldhornist, und hier fand F. Gelegenheit, sich auf seinem Instrument derartig zu vervollkommnen, dass er keinen Rivalen zu scheuen brauchte. Nach dem Tode des Fürstbischofs nahm ihn der Fürst von Esterhazy in seinen Dienst und hatte ihn vierzehn Jahre lang in seiner durch Haydn's Direktion berühmten Kapelle. In dieser Zeit erlernte F. durch Selbststudium den Baryton, das Lieblingsinstrument seines Fürsten, und brachte es auch auf diesem Instrumente bis zur höchsten Virtuosität. Als ihm von seiner Herrschaft der Heirathsconsens verweigert wurde, nahm er seinen Abschied und ging zum Cardinal Bathiany in Pressburg, bei dem er blieb, bis nach acht Jahren diese Kapelle auf Befehl des Kaisers Joseph II. aufgelöst wurde. F. machte hierauf grössere Concertreisen durch ganz Deutschland und wurde überall als der bedeutendste Virtuose seiner Instrumente anerkannt. Von Wien ausgegangen, kam er zuletzt nach München, wo er 1787 die Anstellung als Hofmusikus erhielt. Er starb im J. 1802 in München. Der von ihm benutzte Baryton hatte 16 Darmsaiten über dem Halse und sieben andere über dem Griffbrette und soll unter seinen Händen bisher ungeahnte schöne Wirkungen hervorgebracht haben.

Franz, K. Honcamp, tüchtiger Tonkünstler und Philologe, geboren am 24. Mai 1805 zu Welver bei Soest in Westphalen, besuchte die Universität und gleichzeitig zu seiner musikalischen Ausbildung das königl. Musikinstitut in Berlin. Schon 1825 wurde er als Lehrer der Musik am katholischen Se-

Digitized by Google

minar zu Büren angestellt und wirkte als Seminarlehrer überhaupt sehr verdienstlich bis zum J. 1851. Im J. 1866 wurde er zwar pensionirt, der Genuss eines Ruhegehalts aber blieb ihm versagt, da er am 6. Jan. desselben Jahres zu Büren starb. Ausser mehreren musikalischen Gesangswerken hat er auch sprachliche Werke geschrieben und war auf philologischem Gebiete ein Anhänger des grossen Sprachforschers C. F. Becker in Offenbach. Näheres über F.'s Leben und Thätigkeit liefern in Form eines Necrologs Diesterweg's Rheinische Blätter 1866, S. 204.

Franz, Robert, der bedeutendste Liedercomponist der Gegenwart und auf dem von ihm gepflegten Felde einer der Meister neben Schubert, Mendelssohn und Schumann, wurde am 28. Juni 1815 zu Halle an der Saale geboren. Er stammt aus einer der dortigen Salzsieder-(Halloren-)Familien, in der nichts weniger als Sinn für Kunst und Wissenschaft zu finden war. Dennoch sorgte sein Vater für eine treffliche Schulbildung des Sohnes, wozu die Bürger- und dann die lateinische Schule der Francke'schen Stiftungen in Halle eine Jedem erreichbare Gelegenheit darboten. F. war bereits 14 Jahr alt geworden, als ihm ein altes, in der Wohnung eines Verwandten aufgefundenes Clavier zuerst die unbezwingliche Sehnsucht einflösste, in dem Gebiete der Töne Heimathrechte zu erwerben. Da dem Vater ausgesprochenermassen alles Musikantenthum zuwider war, so sträubte er sich energisch, dem Sohne Musikunterricht ertheilen zu lassen, so dass dieser selbst ohne jede fremde Beihülfe und unter Mühe die ersten Elemente des Clavierspiels sich anzueignen genöthigt sah; erst später wurde er durch einen geregelteren aber dürftigen Unterricht weiter gebracht und fand in den städtischen Kirchen auch Gelegenheit, sich mit dem Orgelspiel einigermassen bekannt zu machen. Seine Musikliebe, die Allen seltsam und bedenklich erschien, sowie seine ihm angeborene Verschlossenheit und Neigung zur Zurückgezogenheit entfremdeten ihm die Herzen seiner Umgebung und seiner Genossen, so dass er sich gemieden, ja sogar von Spott verfolgt sah, während im Elternhause darauf gedrungen wurde, dass er mit allem Eifer an ein bestimmtes Fachstudium denken sollte. In dieser Vereinsamung kam dem jungen F. Hülfe in der Gestalt des ehrwürdigen Cantors Abela, des Gesanglehrers der Francke'schen Stiftungen, der Gefallen an dem begabten und bescheidenen Schüler fand, ihm nutzenbringende musikalische Anweisungen ertheilte und das Amt eines Begleiters der Chorgesänge übergab, die er mit den fähigsten der Gymnasiasten übte. Dadurch ging F. eine neue, schönere Welt auf; die Werke Händel's, Haydn's und Mozart's erschlossen sich ihm, und er versenkte sich in ihre Reize, bis er begeistert selbst zur Compositionsfeder griff und als Naturalist Tonstücke schuf, die vor dem kritischen Forum allerdings nicht bestehen konnten. Aber die Bahn war gebrochen, F. selbst zum Kampfe gestählt, und so besiegte er endlich den zähen Widerstand seiner Familie, die ihn im J. 1835 höchst ungern zu Friedr. Schneider nach Dessau ziehen liess, bei welchem Meister er seine praktischen Uebungen auf Clavier und Orgel fortsetzte, vor Allem aber eingehend Harmonielehre und Contrapunkt studirte. Nach zweijährigem Studium kehrte F. nach Halle zurück, musste aber sechs lange Jahre warten, ehe er eine feste Anstellung zu erlangen vermochte. Diese Ungunst des Schicksals, die Ablehnung, die seine Compositionen erfuhren, in Verbindung mit seiner Schweigsamkeit und seinem in sich gekehrten Wesen bestärkte Diejenigen, welche von jeher dem reellen Nutzen seiner Bestrebungen gemisstraut hatten, in ihren argwöhnischen Zweifeln. F. benutzte diese traurige Zeit, um die Werke Bach's, Beethoven's und Schubert's genau nnd liebevoll zu studiren und aus ihnen prüfend und vergleichend ein richtiges Urtheil über die Bedingungen, denen das echte Kunstwerk genügen muss, zu gewinnen. Seiner eigenartigen Natur entsprechend, gewann er aus dieser Beschäftigung die Ueberzeugung, dass sein Können gegen jene Manifestationen einer grossartigen Schöpferkraft gehalten, unzureichend und nicht werth sei in die Schranken wetteifernden Ringens zu treten. Das Gefühl der eigenen Unzulänglich-

Digitized by Google

keit verliess ihn niemals mehr und ist die Ursache, dass er ausser in dem engbegränzten Liederfache sich niemals schöpferisch hervorgethan hat, eine Zurückhaltung, die nichts weniger als Lob und Preis verdient. Hand in Hand mit jenen tiefen Studien gingen wissenschaftliche Bestrebungen, die in der damaligen, durch Arnold Ruge und dessen Halle'sche Jahrbücher hervorgerufenen geistigen Bewegung einen philosophischen Boden fanden, den er sich behufs eigener universeller Weiterbildung nutzbar machte. Sein Verkehr mit einer Gesellschaft geistvoller Gelehrter, welche ihre Forschungen bis auf Gebiete erstreckte, die damals auf den Feldern anderer Universitäten noch brach lagen, brachte F. u. A. auch in eine intime Verbindung mit dem Professor Hinrichs, der ihn in seine Familie zog, woselbst F. seine nachmalige Gattin, Marie Hinrich's, kennen und lieben lernte. Als glücklicher Bräutigam schuf und veröffentlichte er 1843 das erste Heft jener gedankentiefen und formvollendeten Lieder, die bald als Kleinodien der Literatur anerkannt wurden, nachdem Rob. Schumann über sie das gewichtige Wort geschrieben hatte: »Man findet kein Ende, immer neue, feine Züge an ihnen zu entdecken.« Diesem Urtheile schloss sich zunächst Mendelssohn, sodann Gade, Liszt, Chopin und Henselt laut und öffentlich an. Dem ersten Hefte folgte denn auch bald das zweite, Schumann gewidmete, und die Hoffnungen, welche diese poesieerfüllten Gesangspenden in immer weiteren Künstlerkreisen erregten, fanden in dem dritten — Mendelssohn — und dem vierten, Liszt gewidmeten Hefte ihre reiche Erfüllung. Solchen Erfolgen gegenüber sahen sich endlich auch die Behörden in Halle veranlasst, den Sohn ihrer Stadt nicht ohne Anstellung zu lassen und sie ertheilten ihm das Amt eines städtischen Organisten der Ulrichskirche und Dirigenten der Singakademie, während in weiterer Folge der Zeit ihm das Ministerium das Prädicat eines königl. Musikdirectors und die Halle'sche Universität, an der er docirte, 1861 ihm für seine Verdienste um Wiederbelebung der alten geistlichen Vocalwerke Bach's und Händel's den Doctortitel verlieh. Eine lange Reihe von Schülern und Schülerinnen in des Wortes höherer Bedeutung, sowie die unter seiner Leitung mächtig emporgeblühte und bis zum Gipfel der höchsten Leistungskraft geführte Singakademie preist F. als den vorzüglichsten und sachkundigsten Lehrer. Leider befiel den berühmten Künstler schon im J. 1841 ein Gehörleiden, das sich in Verbindung mit einer gesteigerten Nervenkrankheit, seit 1853, von Jahr zu Jahr mehr verschlimmerte und 1868 einen Grad erreichte, dass er gezwungen war, ein Amt nach dem andern niederzulegen und seine musikalischen Arbeiten endlich ebenfalls ganz einzustellen. Von einem grausamen Geschick ausserdem noch der drückendsten materiellen Sorge preisgegeben, haben seine künstlerischen Freunde und Verehrer: Jos. Joachim in Berlin, Franz Liszt in Pesth und Helene Magnus in Wien in hochherziger Pietät 1872 die Initiative ergriffen und durch Benefizconcerte in Deutschland, Ungarn und England ein Capital von etwa 30,000 Thlrn. zusammen- und als Ehrengabe dargebracht, welches von dem Lebensrest des schwer leidenden Meisters wenigstens die Noth fern halten wird. — F.'s im Druck erschienene Compositionen bestehen in 44 Heften Liedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, ferner in einem vierstimmigen *Kyrie a capella*, dem 117. Psalm achtstimmig und 12 Vocalquartetten, zu wenig und zu geringfügig für sein grosses Talent, aber genug für seinen festbegründeten Ruhm als musikalischer Lyriker. Seiner Bewunderung für Bach und Händel sind folgende Bearbeitungen oder vielmehr »stylgerechte und nothwendige Ergänzungen«, wie Ambros sie nennt, entsprossen: Die Matthäus-Passion, das grosse Magnificat, die Trauerode, zehn Cantaten, sechs Duette und zahlreiche Arien von Bach, das Jubilate, *il Allegro etc.*, 24 Opernarien und 12 Duette von Händel. Diesen Bearbeitungen schlossen sich an: Das Stabat mater von Astorga und Durante's Magnificat. Fr. Liszt's Gesammturtheil in der Brochüre »Rob. Franz« darüber lautet: »Es bedürfte einer ausführlichen, neuen Schrift, Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit hin gründlich gerecht zu werden, nur so viel sei hier gesagt, dass

Digitized by Google

unter den Lebenden noch der gefunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz und gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Diese Meisterbearbeitungen können dem Privatstudium, wie den öffentlichen Concertaufführungen nicht genug empfohlen werden.« F. selbst hat sich in einer eigenen Schrift, betitelt: »Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik« (Leipzig, 1871) in scharfsinniger Art über die Grundsätze ausgesprochen, nach welchen heutzutage die Bearbeitung des Accompagnements solcher Compositionen herzustellen sei. Einen ähnlichen Zweck verfolgt die ästhetisch-kritische Schrift F.'s: »Mittheilungen über J. S. Bach's Magnificat« (Halle, 1863). — Ueber F.'s Lieder darf dasselbe, was über Rob. Schumann's Lieder gilt, nur in gesteigerter Art als bezeichnend angenommen werden. Sie tragen durch eine reich ausgeführte Clavierbegleitung und durch eine gewählte Harmonisirung hauptsächlich der Stimmung Rechnung und zwar in solcher Art, dass die eigentliche Gesangsweise, die Melodie, sich häufig in das blos Declamirte, ja sogar Unsangbare verliert, oder doch an Interesse gegen das Accompagnement zurücksteht, während nach natürlichem, von dem Volksliede und den älteren Meistern aufgestelltem Gesetze, im Liede die Stimmung ausschliesslich oder doch wenigstens vorzugsweise in der Melodie sich aussprechen und Begleitung oder harmonische Unterlage nur nachhelfend und accidentell sich verhalten sollen. Zu Gunsten der F.'schen Lieder in ihrer Eigenart spricht jedoch, dass die Gedanken poetisch und neu, die Harmonien nicht erkünstelt sind, kurz, dass fast jedes einzelne derselben als Kunstwerk dasteht, und Ambros hat nicht Unrecht, wenn er in seiner Studie »Robert Franz« von ihnen sagt: »In diesen Liedern gebietet er (F.) über die höchsten und letzten Mittel der Kunst. Mag er für die Technik seiner Clavierbegleitung die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der die moderne Behandlung des Instrumentes sich gestaltet hat, mag Alles und Jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit durchgebildet sein, seine Lieder sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe und Reflexion einem reichen und schönen Seelenleben entströmt.« Fest steht, dass F. als musikalischer Lyriker epochemachend eine neue Geschmacksrichtung auf einem der Specialgebiete der Tonkunst eröffnet hat und dass er für eine bedeutende Anzahl der jüngeren Componisten mustergültig geworden ist. — F.'s schöpferische Thätigkeit haben in besonderen Schriften Jul. Schäffer, A. W. Ambros und Fr. Liszt kritisch beleuchtet.

Franz, Stephan, vorzüglicher deutscher Violinist und Componist, geboren 1785 in Wien, wurde von seinem Vater, einem gründlichen Musiker, schon früh im Violinspiel, wie im Gesang unterrichtet. Da er, trotz seiner schönen Sopranstimme als Hofkapellknabe nicht angenommen wurde, so kam er als Discantist in das Piaristenkloster der Josephstadt in Wien, wo er zugleich Humaniora studiren musste. Einige gute Violinlehrer der Stadt unterrichteten ihn ebenfalls weiter und bei dem trefflichen Dominik Ruprecht, der ihn wiederum bei Albrechtsberger, behufs Studiums des Generalbasses und der Composition einführte, erlernte F. das Clavierspiel. Auch Jos. Haydn, ein Freund seines Vaters, ertheilte ihm oft und gern Rathschläge zur Composition. F. hatte bereits das erste Jahr seiner philosophischen Studien hinter sich, als ihn der Vater, der noch mehr Kinder zu versorgen hatte, der schnelleren Gewinn versprechenden kaufmännischen Laufbahn zuführte, die ihn wieder zur Tonkunst zurückleitete, indem ein reicher Edelmann, bei dem er in den Geschäfts-Mussestunden im Quartett mitspielte, ihm die Hauslehrerstelle bei seinen Kindern und einen festen Platz als erster Violinist seines Privatquartetts anbot. Von 1803 bis 1806 verweilte F. auf diesem Posten, worauf er eine ähnliche Anstellung in Pressburg annahm, jedoch schon 1807 mit der eines Musikdirektors bei der kleinen Kapelle eines Gutsbesitzers im Stuhlweissenburger Comitate vertauschte. Als solcher hatte er viele Musse für fortgesetztes Violinstudium

Digitized by Google

und für Compositionen aller Art. Er concertirte mit grossem Beifall in Pressburg, Pesth und anderen ungarischen Städten, verheirathete sich 1810 und kehrte nach Ablauf seines sechsjährigen Contracts nach Wien zurück, wo er sofort Engagement als erster Violinist am Theater an der Wien erhielt. Der k. k. Hofintendant Graf Kuefstein und der Hofkapellmeister Salieri, die ihn damals hörten, wurden seine Gönner und verschafften ihm 1816 eine Violinistenstelle in der k. k. Hofkapelle. Bis 1820 liess sich F. noch häufig hören und brachte zugleich auch stets neue Arbeiten seiner Composition zur Aufführung. Da er als Musiklehrer sehr gesucht war, so gab er schon 1818 seine Theaterstellung und 1820 auch das Concertgeben auf. Dennoch übernahm er 1824 das Amt als Secretär des Tonkünstler-Unterstützungsvereins »Haydn«, sowie die Direktion der beiden jährlichen Concerte dieses Instituts, was wiederum zur Folge hatte, dass er auf Empfehlung des Grafen Moritz von Dietrichstein, des Präses und Protectors des Vereins, 1828 die Stelle des Orchesterdirektors der Musik im Burgtheater erhielt, welche Stellung F. bis zum J. 1850 einnahm. Während dieser Periode hat er, ausser einer Sinfonie, für das Bedürfniss jener Bühne 15 Ouvertüren und ungefähr 90 Entr'acts, unter welchen letzteren sich viele für Orchester arrangirte Sätze von Beethoven, Onslow, Ries u. s. w. befinden, geschrieben. Seine übrigen Compositionen bestehen in einer grossen Messe, sammt Graduale und Offertorium, einem Streichquintett, mehreren Quartetten, Concertstücken, Variationen, Solos u. s. w. für Violine, ferner einem Septett für Flöte, Violine, Oboe, Fagott, Horn, Violoncello und Bass, einem Quintett, Quartetten, Trios, Duos für Flöte, endlich einem Rondo für Harfe und Orchester, zwei Claviertrios, Variationen für Pianoforte, Gesängen und Liedern. Wenig davon ist gedruckt, zeigt aber frische Erfindung und klare, melodische und wirkungsvolle Setzweise. Sehr bedeutend war auch sein Talent als Orchesteranführer und als Dirigent.

Französische Musik, s. Frankreich.

Französische Posaune hiess ein fünfmetriges Orgelregister von sanfterem Klange als die Bassposaune.

Französische Stimmung, s. Kammerton.

Französischer Violinschlüssel hiess der früher mehrfach in Frankreich gebräuchlich gewesene *G*- oder Violin-Schlüssel auf der ersten Linie des Notensystems. S. Notenschrift.

Franzoni, Amando, italienischer Tonsetzer, geboren um 1575 zu Mantua, hat ein erstes Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (Venedig, 1608), sowie dreistimmige Gesänge veröffentlicht. †

Fraschini, Gaëtano, berühmter italienischer Opernsänger, geboren zu Pavia im J. 1815, studirte anfangs Medicin, folgte aber dann dem Rathe, seine schöne, starke Tenorstimme für die Bühne zu verwerthen und liess dieselbe von dem Gesanglehrer Moretti ausbilden. Im J. 1837 debütirte er denn auch mit Glück auf der Opernbühne seiner Vaterstadt, von welcher aus er nach und nach die bedeutendsten Theater Italiens betrat und bald ungeheure Erfolge aufzuweisen hatte. Auch in Wien, Madrid, Paris und London hatte man während der italienischen Saisons Gelegenheit, sein mächtiges und klangreiches Organ zu bewundern, wenngleich daselbst seine Manier und Schule mancherlei Anfechtungen erfuhren.

Frasi, Felice, italienischer Componist und Dirigent, um 1805 in der Lombardei geboren, vollendete seine musikalischen Studien auf dem Conservatorium zu Mailand und erhielt alsbald darnach, erst 20 Jahr alt, die Stelle als Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Vercelli. Im J. 1845 wurde er als Nachfolger Vaccaj's zum Direktor des Conservatoriums zu Mailand ernannt, starb als solcher aber schon im J. 1849. Er hat Clavier- und Orgelstücke veröffentlicht und 1827 zu Mailand auch eine Oper »*La selva di Hermannstadt*« nicht ohne Erfolg zur Aufführung gebracht.

Frasi, Miss, englische Sängerin, Schülerin Burney's und um 1748 zu

Digitized by Google

London, vorzüglich als Concertsängerin, hochgeschätzt, erwarb ihren Ruf besonders durch die treffliche Ausführung der ihrer Stimme entsprechenden Parthien in Händel'schen Oratorien, die sie unter des Meisters eigener Direktion sang. †

Frassini, Nathalie, eine treffliche und gewandte Coloratursängerin, geboren 1829 zu Mannheim als die Tochter des dortigen Concertmeisters Karl Joseph Eschborn (s. d.), der sie auch musikalisch ausbildete. Ihre höheren Gesangstudien machte sie in Florenz und Paris, woselbst ihr u. A. Rossini praktische Rathschläge ertheilte. Als sie 1850 ein Engagement am San Carlo-Theater in Neapel erhielt, italienisirte sie ihren Namen Eschborn in Frassini und trat unter letzterem Namen in Stuttgart, Hamburg, Berlin (im Mai 1858) und vielen anderen Operntheatern Deutschlands mit grossem Erfolge, zuletzt in Gotha auf, wo sie zur herzogl. Kammersängerin ernannt wurde. Hier verheirathete sie sich mit dem Herzog Ernst von Württemberg und nahm, von dem öffentlichen Leben zurückgezogen, ihren ferneren Aufenthalt in Wiesbaden. Hiernach ist auch die unter Eschborn gegebene irrthümliche Notiz zu verbessern. Sie war im Besitz einer weichen, biegsamen, umfangreichen und wohlklingenden Sopranstimme von grossem Ausdrucksvermögen, und eine Bravoursängerin von Rang. Auch ihr Vortrag und Spiel waren gewandt und lebendig. Die technische Behandlung und die Art der dramatischen Charakteristik erschienen von den Einflüssen der modernen italienischen Schule bestimmt, was ihr mehrfach zum Vorwurf gemacht wurde. Ihre Hauptparthien waren die Lucia, Amina (Nachtwandlerin), Isabella (Robert der Teufel), Constanze (Belmonte und Constanze) u. s. w.

Frauenchor, ein mehrstimmiger, nur mit Frauen- oder, diesen entsprechend, mit Knaben-Stimmen besetzter Chor (s. d.). In der Regel ist er drei- oder vierstimmig, in jenem Falle gewöhnlich für zwei Soprane und einen Alt, in diesem für zwei Soprane und zwei Alte, und zwar tritt er entweder ganz selbstständig für sich auf oder in gemischten Chören als mit anderen Stimmencombinationen abwechselnde Gruppirung. In selbstständiger Verwendung dient er meist nur für kürzere Sätze, Chorlieder u. dergl., kann aber auch in den grösseren musikalisch-dramatischen Werken, durch die Situation bedingt, wirksam sein; im Uebrigen ist sein Kreis beschränkt, grosse Aufgaben darf man ihm nicht stellen. Denn sein Gesammtumfang ist nur klein, die gedrängte Lage und Klangähnlichkeit der Stimmen lassen eine kunstvolle und dabei klare Durchführung kaum zu, der Gesammtklang ist auf die Dauer monoton und dabei marklos, weil die sonore Gravität der männlichen Stimmen fehlt.

Frauenlob, oder altdeutsch **Vrouwenlop,** Heinrich, der richtige und wirkliche Name, nicht der Beiname des sonst Heinrich von Meissen genannten alten deutschen Meistersingers. Um das Jahr 1260 zu Meissen geboren, übte er seine Dicht- und Singkunst lange an den nord- und süddeutschen Fürstenhöfen aus und liess sich etwa 1311 oder 1312 in Mainz nieder, wo er sich wahrscheinlich auch verheirathete. Dort soll er, wie die Meistersingerzunft geflissentlich durch Tradition forterben liess, als der heiligen Schrift Doctor die erste Meistersingerschule gegründet haben. Es haben gewiss schon früher Vereinigungen von Dichtern und Sängern stattgefunden, aber dieselben waren doch mehr zufällig, vorübergehend und ohne bestimmte Formen; dagegen mag F. allerdings einen Verein gegründet haben, dem er festere Formen gab, wenn auch nicht in der Weise, wie sie bei den späteren Meistersingern gefunden werden, und es mag also jene Sage dahin gedeutet werden, dass sich aus dem von F. gestifteten Vereine im Laufe der Zeiten, und zwar schon ziemlich bald, die eigentlichen Schulen der Meistersinger entwickelten. Diese zählen ihn übrigens überall zu den zwölf ersten Meistern, denen sie die Gründung ihrer Genossenschaft verdankten. Er war einer der fruchtbarsten Dichter in der Zeit von 1150 bis 1350. Obgleich ein grosser Theil seiner Gesänge verloren gegangen oder wenigstens noch nicht wieder aufzufinden gewesen ist, besitzt

Digitized by Google

man von ihm noch drei grosse Leiche, viele Sprüche in 448 Strophen und 13 Lieder in 51 Strophen. Ebenso fruchtbar war er in Erfindung von neuen Tönen, deren ihm in den Meistergesangbüchern 35 zugeschrieben werden. F. starb am 30. Novbr. 1318 zu Mainz. Er hatte sich bei seinen Mitbürgern und namentlich bei den Frauen, die er mehrfach wahrhaft liebenswürdig und warm besungen hat, Verehrung und hohes Ansehen erworben. Mainzer Frauen sollen denn auch seinen Leichnam in die Domkirche getragen, ihn beweint und seinen Grabstein durch Weinspenden geehrt haben; statt des letzteren, der im J. 1744 zertrümmert worden war, wurde ihm 1842 ein neues Denkmal gesetzt.

Frech, Johann Georg, trefflicher Orgelspieler und Componist, geboren am 19. Jan. 1790 zu Kaltenthal, einem Dorfe unweit Stuttgart, als der Sohn des Orgel- und Uhrmachers Johann Michael F., besuchte bis 1802 die Dorfschule, nebenbei nebst seinem älteren Bruder durch Privatunterricht gefördert. Für Musik zeigte er weder Sinn noch Neigung, und nur mit Mühe und auf beharrlichen Wunsch des Vaters lernte er auf der von demselben gefertigten Hausorgel einige Stücke auswendig spielen. Für den Lehrerstand bestimmt, musste er endlich doch neben seinen Vorbereitungsstudien für das Gymnasium auch Clavierspiel treiben, und mit dieser Beschäftigung fand sich denn auch die Lust dermassen ein, dass er bald Pleyel'sche, Knecht'sche, Kotzeluch'sche und andere Compositionen mit vieler Fertigkeit spielte. Während er $2^1/_2$ Jahre täglich das weit entfernte Stuttgarter Gymnasium besuchen musste, hörte der Clavierunterricht auf, aber F. übte selbst nächtlicher Weile so eifrig weiter, dass ihn sein Vater oft mit strengen Worten zur Ruhe treiben musste. Im J. 1806 erhielt er die Stelle als Lehrergehülfe zu Degerloch, ganz nahe bei Stuttgart, und nun konnte er in der Hauptstadt selbst bei Knecht Harmonielehre, bei Sutor Composition, beim Stiftsmusiker Nanz Violin-, beim Kammermusiker Krüger Flöten- und beim Hofmusiker Scherzer Violoncellospiel studiren; das Beste that aber auch diesmal die fleissige Selbstübung und das Anhören guter Musikaufführungen, wozu endlich noch eine fruchtbringende Bekanntschaft mit C. M. von Weber kam. Im J. 1811 wurde er als Schulgehülfe nach Esslingen versetzt, an dessen Schullehrer-Seminare er gleichzeitig Clavier- und Violinunterricht ertheilte, in Folge dessen er 1813 definitiv für diese Fächer angestellt wurde. Als 1820 die Stelle des Organisten und Musikdirektors an der Hauptkirche in Esslingen vacant wurde, erhielt sie F. Um das Musikleben der Stadt wirksam zu heben, gründete er 1827 den noch jetzt bestehenden Liederkranz und dirigirte die seit 1828 dort jährlich stattfindenden Liederfeste. Im J. 1831 ernannte ihn die Regierung noch ausserdem zum Revisor der im Neckarkreise vorkommenden Orgelbausachen. F.'s grosser und segensreicher Einfluss auf die Musikbildung von ganz Württemberg erhellt schon daraus, dass mehr als tausend Lehrer aus seinem Seminar hervorgingen, die ausschliesslich nur seinen Musikunterricht empfangen hatten. Er wirkte hochgeachtet bis 1860, nahm dann einen ehrenvollen Abschied und starb in Esslingen im J. 1864. — Seine Compositionen waren meist für die Kräfte und die Bedürfnisse seiner Schüler und seines Vereins berechnet. Gedruckt sind davon: Viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Orgelstücke, ein Choralbuch (in Gemeinschaft mit Silcher und Kocher bearbeitet), eine deutsche Messe für Männerstimmen, das Vater Unser von Mahlmann u. s. w., während im Manuscript verblieben: Cantaten, das Oratorium »Abraham auf Moria«, die Oper »Montezuma«, eine deutsche Messe für gemischten Chor, Gesänge, Lieder, Clavier- und Orgelstücke, einige Instrumentalsachen, eine Ouvertüre als Einleitung zu Schiller-Romberg's »Glocke« u. s. w.

Freddi, Amadeo, italienischer Priester und Componist, geboren im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zu Padua, war erst Kapellmeister an der Hauptkirche zu Treviso, sodann an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Von seinen gedruckten Compositionen sind bekannt geblieben: 4 Sammlungen Madrigale (Venedig, 1601, 1602 und 1609); *Sacrae modulationes* (Motetten) zu zwei, drei

Digitized by Google

und vier Stimmen (Venedig, 1617); *Divinae laudes a* 2, 3, 4 *vocibus cum basso, liber* 4; *Hinni concertati a* 2, 3, 4 *e* 6 *voci con due stromenti acuti ed uno Grave per le sinfonie; Antifone a* 4 *voci* (1642). — Ein Violinvirtuose gleichen Namens aus der Tartini'schen Schule soll um die Mitte des 18. Jahrhunderts ziemlich bejahrt schon in Rom gelebt haben. Näheres ist von demselben nicht bekannt.

Freddo (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung kalt, frostig.

Fredosi, Bartolomeo, italienischer Sänger, aus Pistoja gebürtig, stand um 1655 als Diskantist in des deutschen Kaisers Ferdinand III. Diensten. Vgl. Bucelinus. †

Freeke oder **Freake,** John, der muthmassliche Erfinder der sogenannten Fantasirmaschine, starb im J. 1717 zu London als Wundarzt am St. Bartholomäus-Hospital. Lange nach seinem Tode druckte man in den daselbst erscheinenden *Phil. Transact. Vol XXXXIV for the year* 1747, *II. p.* 445: »*A Letter to the President of the royal Society, inclosing a Paper of the late Rev. Mr. Creed, concerning a Machine to write down Extempore Voluntaries, or other Pieces of Music*«, von ihm ab. †

Fregoso, Antonio Fileremo, italienischer Dichter aus Genua, hat unter der latinisirten Benennung Fregosius »*Dialoghi di fortuna e musica*« (Venedig, 1521) in italienischer Sprache veröffentlicht. Zuweilen findet man F. auch Fulgosius genannt. Vgl. Adoini, Ateneo ligustico. †

Freher. Zwei Männer dieses Namens haben in ihren Werken die Musik Berührendes hinterlassen. Marquard F., geboren zu Augsburg am 26. Juli 1565 und nach vielen Reisen als Rechtsgelehrter und verdienter Historiker zu Heidelberg am 13. Mai 1614 gestorben, bringt in seinen »*Scriptores rerum germanicarum*« (Frankfurt, 1600 bis 1602 und Hanau 1611, drei Bde.), viele zerstreute Nachrichten über Musik; und — Paul F., zu Nürnberg 1611 geboren und später daselbst als Arzt thätig, giebt in seinem ebenda 1688 erschienenen »*Theatrum virorum eruditione clarorum*« Tom. I und II viele Lebensnachrichten von musikalischen Schriftstellern und Tonkünstlern. Vgl. Gerber's Tonkünstlerlexikon vom Jahre 1812. †

Frei, ein in verschiedener Bedeutung im Gebrauche befindliches Beiwort. Man gebraucht es z. B. in Bezug auf Einführung mancher Dissonanzen, denen unter gewissen Umständen, abweichend vom eigentlich geforderten gebundenen oder vorbereiteten Eintritte, ein freier gestattet ist, also ohne dass sie vorher als Consonanzen gehört worden sind. Dazu gehören: die kleine Septime in vielen Fällen, die verminderte Septime gewöhnlich, die verminderten Intervalle überhaupt sehr häufig, ebenso manche Vorhalte, alle Wechselnoten, deren Wesen im freien dissonanten Eintritte beruht, die Durchgänge u. s. w. Hiermit in Verbindung gebraucht man das Beiwort f. auch bezüglich auf weniger strenge Befolgung der für den strengen, gebundenen oder contrapunktischen Satz überhaupt geltenden und von der Natur der Harmonie und richtigen Vocalität abgeleiteten Regeln, in Tonsätzen freieren Styls. Daher die Unterscheidung zwischen strenger und freier Schreibart. S. Styl. Endlich spricht man von f. in Bezug auf die ganze Entwickelung der Form im Grossen, insofern die von der strengen Regel befreite Schreibart Formbildungen nach sich gezogen hat, die von denen der gebundenen erheblich abweichen. Der Unterschied zwischen strengen und freien Formen fällt aber mit demjenigen zwischen nur strenger und freier Schreibart nicht völlig zusammen; denn ein Tonstück in freier Form, z. B. eine Ouverture kann gleichwohl in gebundener Schreibart gesetzt sein. Näheres ergiebt sich aus den Artikeln Styl und Musik.

Freie Dissonanz, s. Consonanz und Dissonanz und Vorbereitung.

Freie Fantasie, s. Fantasie.

Freie Fuge, s. Fuge.

Freie Künste, (lat.: *artes liberales, artes ingenuae* oder *bonae*) nannten die Alten diejenigen Kenntnisse und Fertigkeiten, die zu dem Unterrichte des

Digitized by Google

Freien gehörten und die man eines freien Mannes würdig erachtete, im Gegensatze der Beschäftigungen der Sclaven, der *artes illiberales*, worunter man hauptsächlich mechanische Arbeiten verstand. Gewöhnlich zählt man sieben fr. K., nämlich: Grammatik, Arithmetik und Geometrie, Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik, von denen, nach der gewöhnlichen Annahme, die ersteren drei in den Schulen des Mittelalters das *Trivium*, die letzteren vier das *Quadrivium* genannt wurden, während Andere die Grammatik, Dialektik und Rhetorik zum *Trivium*, die anderen Künste zum *Quadrivium* rechnen.

Freier oder **Freyer,** August, trefflicher Organist, geboren 1806 im Sächsischen, bildete sich auf Grund seines Clavierspiels von 1824 an durch Selbststudium zu einem vorzüglichen Orgelspieler aus, als welcher er auch im J. 1834 von Warchau aus, wo er sich als Musiklehrer niedergelassen hatte, eine Kunstreise durch Norddeutschland machte und an verschiedenen Orten ehrende Anerkennung fand. F. ist noch gegenwärtig als angestellter Organist in Warschau thätig.

Freie Schreibart, freier Styl, s. zunächst frei, dann Styl.

Freig, Johannes Thomas, latinisirt Freigius, deutscher Philosoph und Schriftsteller, 1543 zu Freiburg im Breisgau geboren, 1576 als Rektor nach Altdorf berufen, starb daselbst am 16. Januar 1583. In seinem »*Paedagogium*« (Basel, 1582) findet man von Seite 157 bis 218 in Frage und Antwort einen Unterricht in der Musik. Ebenso sind in folgenden seiner Werke: »*Pet. Rami Professio regia, h. e. septem Artes liberales per Freigium in tabulas perpetuas relatae*« (Basel, 1576); »*Quaestiones physic. oeconomicae et politicae etc.*« (Basel, 1576) ästhetisch-musikalische Fragen erörtert. †

Freillon-Poncein, Jean Pierre, französischer Musiker, war Vorsteher der Oboisten in der Kapelle Ludwig's XIV. in Paris und Versailles, und ist der Verfasser einer Methode für Oboe, welche zu den ältesten Schulen für dieses Instrument gerechnet werden darf.

Freislich, Maximilian Theodor, einer der besseren Componisten aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, geboren zu Immelborn im Meiningen'schen am 7. Febr. 1673, war als Kapellmeister in Danzig angestellt und starb daselbst am 10. April 1731. Nähere Kenntniss über seine Lebensumstände, sowie über seine Compositionen fehlt. — Etwas mehr biographischen Stoff liefert sein Neffe Johann Balthasar Christian F., ebenfalls aus Immelborn gebürtig, wurde 1720 als fürstl. schwarzburg'scher Kapellmeister nach Sondershausen berufen, übernahm 1731 das Amt seines Oheims in Danzig und starb daselbst um 1768. Eine lustige Anecdote aus F.'s Leben am Hofe des Fürsten Günther von Schwarzburg erzählt Gerber in seinem älteren Tonkünstlerlexikon. F. war ein fruchtbarer Componist auf dem Gebiete der Kirchen- und Kammermusik und seine Arbeiten wurden als originell und sehr gefällig gerühmt. Erhalten geblieben ist von denselben jedoch nur ein Clavier-Trio, welches ungedruckt im Besitz der Musikverlagsfirma Breitkopf und Härtel in Leipzig war.

Freitag, Adam, richtiger wohl Freytag, Schulmann und Gelehrter, war von 1598 bis 1621 Professor am Gymnasium zu Thorn, und nennt sich selbst Auctor Symphoniarum, nämlich Componist der in dem thornischen Cantional von 1601 befindlichen 80 vierstimmigen Melodien, von denen ihm einige in der That mit Gewissheit zuzuschreiben sind. †

Freitag, Friedrich Gotthilf, gelehrter Bibliograph, Sohn des Rectors zu Schulpforte und daselbst 1723 geboren, studirte die Rechte und wurde später Bürgermeister zu Naumburg, als welcher er am 12. Febr. 1771 starb. In seiner Dissertation »*Quid sit musice vivere?*« (Jena, 1750), die während des Streites zwischen Biedermann und Doles erschien, findet sich viel die Musik Angehendes vor. Vgl. Adelung, fortgesetzt von Jöcher. †

Freitoft, dänischer Violinvirtuose, war als solcher um 1746 in seinem Vaterlande gefeiert und als Secretair und Kammermusiker beim König Fried-

Digitized by Google

rich V. von Dänemark angestellt. Er hatte sich auf Reisen, besonders in Italien, künstlerisch wie wissenschaftlich gebildet. †

Frémart, Henri, französischer Kirchencomponist, hatte sich in Paris, wo er um die Mitte des 17. Jahrhunderts Canonicus zu St. Anian und Vicar der Kirche Notre Dame war, durch seine Compositionen viele Verehrer erworben, wie die im J. 1649 daselbst gedruckte Lebensbeschreibung Mersenne's p. 66 berichtet. Messen von F.'s Composition befinden sich in einer 1642 bis 1645 von Ballard in Paris edirten grösseren Sammlung.

Frémaux, Jean, altfranzösischer Dichter und Musiker, dessen Lebenszeit in das 13. Jahrhundert fällt.

Freneuse, s. Lecerf de la Vieville.

Frengi-tschin heisst in der persisch-türkischen Musik eine Tonfolge, welche sich gehend im zweiviertel Takt bewegt und eine siebentaktige Periode bildet. Siehe persisch-türkische Musik. 0.

Freno, Marcus, Violinvirtuose und Mitglied der Hofkapelle zu München im J. 1794, wurde seiner Fertigkeit wegen sehr gerühmt und war ein Schüler und College Joh. Friedr. Eck's. †

Frenzel, Johann Theophilus, deutscher Gelehrter, geboren zu Schönau in der Oberlausitz am 19. Febr. 1725, gab als Magister der Philosophie und Advokat zu Budissin 1754 zu Wittenberg und Zerbst einen Predigtkatechismus heraus, der eine Anweisung, wie eine Predigt gut und wohl zu behalten sein solle, enthielt und auch Gedanken von dem schuldigen Verhalten in Ansehung der Kirchenmusik brachte. Vgl. Meusel's gelehrtes Teutschland. †

Frère, Alexandre, französischer Musikschriftsteller, war um 1710 Mitglied der Akademie der Musik, wie die Grosse Oper hiess, zu Paris und hat eine grössere Schrift: »*Transpositions de musique, reduites au naturel, par les secours de la modulation etc.*« (Amsterdam, 1700 bei Roger) veröffentlicht. Er starb im J. 1753 zu Paris.

Frères de la passion (franz.) nannte sich lange Zeit hindurch eine der im Mittelalter zu Paris befindlichen und für dramatische Aufführungen geistlicher Schauspiele (Passionen, Mysterien) eigens concessionirten Gesellschaften. Durch einen besonderen Vertrag traten sie 1548 ihr Theater und ihre Privilegien an die neue Gesellschaft der *Comédiens* ab.

Fréron, Elie Cathérine, französischer Kritiker des 18. Jahrhunderts, geboren zu Quimper 1719, kam jung in den Jesuitenorden und war als Ordensbruder einige Zeit Lehrer am Collége *Louis-le-grand* zu Paris. Schon 1739 jedoch trat er aus dem Orden und beschäftigte sich nur mit schriftstellerischen Arbeiten, von denen seine »*Lettres sur quelques écrits de ce temps*« (2 Bde., Genf, 1749) u. A. eine weitläufige Kritik über Rémond de St. Mard's »*Essai sur l'opéra*« enthalten. Ausserdem schrieb er noch »*Deux lettres sur la musique françoise, en réponse à celle de J. J. Rousseau*« (Paris, 1753), was Alles für mittelmässig und oberflächlich gelten muss. F. starb zu Paris am 10. März 1776.

Frescamente, fresco (ital., franz.: *fraîchement*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung frisch, munter.

Freschi, Giovanni Domenico, italienischer Priester und hervorragender Kirchen- und Operncomponist, geboren zu Vicenza in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte meist in Venedig und hat von seiner Composition Messen und Psalme mit Instrumentalbegleitung (Venedig, 1660 und 1663) veröffentlicht. Später scheint er sich ganz der Oper zugewandt zu haben, denn von 1677 bis 1685 entstammen seiner Feder folgende musikalisch-dramatische Arbeiten: »*Elena rapita*« (1677), »*Sardanapale*« (1678), »*Circe*« (1679), »*Tullia superba*« (1678), »*Berenice*« (1680), »*Olimpia vendicata*« (1681), »*Pompeo magno*« (1681), »*Giulio Cesare trionfante*« (1682), »*L'incoronazione di Dario*« (1684), »*Silla*« (1683), »*Teseo tra le rivali* (1685) und »*Dario il rè*« (1685). Ein 15stimmiges »*Oratorio della Giudetta*« von ihm, 47 Blätter stark, bewahrt die Manuscriptensammlung der Hofbibliothek in Wien, eine gelehrte musikalische Arbeit, aber

Digitized by Google

ohne hervorstechende Züge, die nur behufs Kenntnissnahme des Styls jener Musikepoche im höheren Grade interessant ist. — Ein Gelehrter des 16. Jahrhunderts, Namens Giovanni F., veröffentlichte das in Laborde's und Bure's »Bibliographie instructive« als genial gerühmte Buch *»Rerum musicalium opusculum«* (Argentorati, 1535).

Frescobaldi, Girolamo, einer der ausgezeichnetsten Meister der Tonkunst aus älterer Zeit, gleich berühmt als der vorzüglichste Orgelspieler der ersten Hälfte des 17. Jahrh., wie als gediegener Componist und Lehrer der Musik, wurde im J. 1587 oder 1588 (nach Gerber erst 1591) zu Ferrara geboren. Was man bis jetzt von seinen Lebensumständen erforscht hat, ist leider nur wenig und dabei zum grossen Theile noch unsicher. Seinen Ruhm als Sänger, Orgelvirtuose und Tonsetzer erlangte er schon sehr früh. Nach Superbi und Quadrio war Alessandro Milleville in Ferrara sein Lehrer, und damals war es sein überaus schöner Gesang, der alle Welt entzückte und Enthusiasten veranlasste, ihm von Ort zu Ort nachzureisen. Der erstgenannte Gewährsmann behauptet auch noch, dass F. in noch jungen Jahren, aber als ausgebildeter Künstler, nach den Niederlanden, damals noch immer eine Hochschule der Musik, gekommen sei und daselbst bis 1608 gelebt habe. Nach dieser Zeit war F. wieder in Italien und zwar in Mailand. Um 1627 liess er sich in Rom nieder und erhielt etwas später (1630 wie allgemein behauptet wird, gegenüber Fétis, der auf 1614 besteht) das Amt des ersten Organisten an der St. Peterskirche. Die Kunde von dieser Anstellung wurde wie ein beglückendes Ereigniss in Rom begrüsst, so dass, wie Baini in seinen *Memor. stor. crit.*, gestützt auf die besten Quellen, behauptet, 30,000 Zuhörer zugegen waren, als er zum ersten Male in St. Peter spielte. Aus allen Theilen des katholischen Erdkreises strömten Andächtige und Neugierige nach Rom und zum guten Theil nur, um den als unvergleichlich und unübertrefflich in allen Ländern anerkannten Meister der Orgel zu hören. Da er als der erste unter den Italienern genannt wird, welcher sich des fugenartigen Vortrags befleissigte und denselben einführte, so ist anzunehmen, dass er gerade dieser Neuerung im Orgelspiele seinen Weltruhm mit verdankte. Als Lehrer hat er sich besonders durch seinen grossen Schüler Joh. Jac. Frohberger verewigt, der sich ganz und voll die grossartige und kunstvolle Technik seines Meisters angeeignet hat. Von F.'s Compositionen, als deren erste veröffentlichte ein Buch fünfstimmiger Madrigale (Antwerpen, 1608) gilt, und die in Canzonen, Motetten, Hymnen, Magnificats, sodann in Toccate, Ricercari, Capricci u. s. w. für Orgel bestehen, findet man die speciellen Titel in den Lexiken von Walther, Gerber und Fétis aufgeführt. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt von ihm auf 52 Blättern zehn Ricercari und fünf Canzoni im Manuscript, deren Werth, dem kunstgeschichtlichen Ruhme ihres Componisten gegenüber, aber nur als ein untergeordneter zu erachten ist. F.'s Todesjahr ist mit Bestimmtheit bis jetzt noch nicht ermittelt. Fétis, der diesen Zeitpunkt um 1654 setzt, combinirt dieses Datum wahrscheinlich aus dem Aufenthaltstermine Frohberger's bei F. und wird mit seiner Angabe schwerlich stark irren.

Fresne du Cange, Charles **de,** s. Cange.

Frestele, Fretel, Fretiau (altfranz.), eine Art Panspfeife, deren im 12. und 13. Jahrhundert die französischen Menetriers zum Aufspielen, oder um auf ihre Künste die Aufmerksamkeit zu lenken, sich bedienten.

Fretzdorff, Hugo, deutscher Tonkünstler, geboren am 26. Aug. 1821 zu Berlin, war für den Buchhandel bestimmt, welchem Fache ihn aber seine von jeher gepflegte Vorliebe zur Musik, deren theoretischen Theil er zuletzt bei C. Böhmer in Berlin studirte, entfremdete. Er widmete sich, unterstützt durch eine schöne Tenorstimme und durch einen trefflichen declamatorischen Vortrag, zunächst dem Gesange. Eigenes Nachdenken, Ausüben und Hören vorzüglicher Sänger befähigten ihn, eine eigene Gesangsmethode zu bilden, über die er sich in Artikeln verschiedener Fachblätter näher ausliess, und die sich in Wien, wo

Digitized by Google

sich F. einige Jahre hindurch aufhielt, bewährt haben soll. Seit 1858 lebt F. als Componist und Gesanglehrer wieder in Berlin. Von seiner Composition sind Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, sowie einige Clavierstücke im Druck erschienen.

Fretta (ital.), die Eile, kommt als Vortragsbezeichnung in Verbindung mit der Präposition *con* vor.

Freubel, Johann Ludwig Paul, ein tüchtiger deutscher Violinist und Componist, geboren um 1770 zu Berlin, wurde im J. 1802 als Orchesterchef nach Amsterdam berufen, in welcher Stadt er auch gestorben sein soll.

Freudemann, Johann, Organist aus Braunschweig, figurirte als der zweite auf der Liste der 53 Sachverständigen, welche das im J. 1596 in der Schlosskirche zu Grüningen vollendete Orgelwerk begutachten mussten. Vgl. Werkmeister's *Org. Gruning. rediv.* §. 11. †

Freudenberg, Fräulein von, eine deutsche Tonkünstlerin, wird als die Verfasserin einer anonym erschienenen musikalisch-theoretischen Schrift: »Kurze Anführung zum Generalbass u. s. w.« (Leipzig, 1728) genannt.

Freudenberg, Johann, ein gründlicher und gelehrter deutscher Tonkünstler, geboren 1590 in Breslau, trieb neben den musikalischen auch wissenschaftliche Studien auf den Hochschulen zu Strassburg, Paris und zu Siena und starb am 25. Novbr. 1635 zu Danzig. Die lange und schwülstige Inschrift auf seinem Grabsteine in der Katharinenkirche zu Danzig, theilt Hofmann in seinem Werke, »die Tonkünstler Schlesiens«, mit. — Zu den ausgezeichneten Tonkünstlern Schlesiens gehört auch der als Musiker und Biedermann gleich hoch zu schätzende Organist Karl Gottlieb F. Geboren am 15. Jan. 1797 in einem schlesischen Dorfe, machte derselbe nach vollendeten Gymnasialstudien als Freiwilliger den deutsch-französischen Feldzug von 1814 und 1815 mit und nahm nach seiner Rückkehr in die Heimath das Studium der Theologie wieder auf, das er jedoch bald ganz aufgab, da ihn seine Vorliebe für die Musik auf das tonkünstlerische Gebiet drängte. Er liess sich daher zunächst beim Cantor Klein in Schmiedeberg im Orgelspiel, sowie in der Theorie unterrichten und begab sich hierauf nach Breslau, wo er bei Berner und Schnabel auf's Eifrigste weiter übte. Seine letzte Ausbildung erhielt er, vom Staate unterstützt, auf der neu gegründeten Organistenschule in Berlin, wo er bei Zelter Harmonie und Composition und bei Bernh. Klein Contrapunkt studirte. Auch mit der Kenntniss des damals gerade Aufsehen erregenden Logier'schen Unterrichts-Systems machte er sich, unter des Erfinders Aufsicht, genau bekannt und gründete auf Basis dieser Methode1823 in Breslau ein Musikinstitut. Im J. 1826 unternahm er eine Reise nach Italien, von wo zurückgekehrt, er 1827 nach dem Tode Neugebauer's die Ober-Organistenstelle an der Kirche St. Maria-Magdalena zu Breslau erhielt, die er mit musterhafter Treue und Hingebung bis in das hohe Alter hinein verwaltete. Er starb hoch angesehen und verehrt am 13. April 1869 zu Breslau. Von seinen Compositionen sind Clavier- und Orgelstücke, Psalmen, Lieder und Gesänge für eine, sowie für mehrere Stimmen bekannt geworden. Ein biographisches Denkmal, welches seine anspruchslose Thätigkeit als Musiker und Mensch in herzlicher Art verewigt, hat ihm W. Viol durch das mit Porträt und Facsimile geschmückte Buch »Karl Gottlieb Freudenberg, Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten« (Breslau, 1870) gesetzt.

Freudenberg, Wilhelm, Tonkünstler von trefflichem Wissen und Können, geboren 1838 zu Raubacher-Hütte bei Neuwied, hatte bereits in Heidelberg das theologische Studium begonnen, als ihn die unbezwingliche Neigung zur Musik bestimmte, sich ganz der Kunst zu widmen. Zu diesem Behufe ging er 1858 nach Leipzig und nahm dort mit Eifer die tonkünstlerischen Studien auf, so dass er schon 1861 befähigt war, das Erlernte als Theater-Musikdirektor praktisch zu verwerthen. Vier Jahre lang fungirte er in dieser Eigenschaft an verschiedenen Bühnen, zuletzt am Stadttheater in Mainz, worauf er sich

Digitized by Google

bleibend in Wiesbaden niederliess. Hier dirigirte er mehrere Jahre hindurch den Cäcilienverein, welche Stellung er jedoch 1870 aufgab, um ein Musikinstitut zu begründen, welches jetzt schon, nach kurzem Bestehen, im erfreulichsten Aufschwunge begriffen ist. Daneben führt er noch die Direktion des Synagogenvereins und das Amt eines musikalischen Local-Berichterstatters. Auch in letztgenannter Eigenschaft hat er sich durch intelligent geschriebene und massvoll gehaltene Zeitungsartikel einen geachteten Namen erworben. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen: Die vollständige Musik zu Shakespeare's Tragödie »Romeo und Julie« im Clavierauszuge, eine Ouvertüre, eine Concertsonate, einige Hefte Lieder u. s. w.

Freudenthal, Julius, ein guter Violinist, Flötist und Dirigent, geboren am 5. April 1805 zu Braunschweig, bildete sich in seiner Vaterstadt unter Leitung des Concertmeisters Karl Müller trefflich aus und trat in die herzogl. Hofkapelle, in welcher er bis zum Musikdirektor aufstieg, in welcher Eigenschaft er 1860, seiner Gesundheit wegen, pensionirt wurde. Componirt hat er mehrere Gelegenheitsmusiken und andere Stücke. Hervorragendes Talent bekundete er für den humoristischen und komischen Genre der Musik. Seine komischen Lieder für Bass oder Bariton, humoristischen Männerquartette und besonders seine Operetten und Opern-Travestien (»die Barden«, »Gans und Richter« u. s. w.), vortreffliche Satyren auf moderne (besonders italienische) Opern, sind mit Auszeichnung zu nennen. Die letzteren wurden von den Männergesangvereinen Deutschlands vielfach mit grossem Erfolge aufgeführt. Ausserdem kennt man noch von ihm Stücke für Flöte und für Violine, sowie für Violine und Pianoforte.

Freudenthaler, Johann Wilhelm, berühmter deutscher Pianofortebauer, geboren 1761 zu Neckargartach bei Heilbronn, erlernte bei einem Instrumentenmacher in Strassburg den Clavierbau und trat dann in die emporblühende Fabrik Erard's in Paris. Nachdem er 1788, während eines längeren Aufenthalts in London, sich mit den Geheimnissen der englischen Mechanik genau bekannt gemacht hatte, begründete er in Paris eine eigene Werkstätte und erwarb sich ziemlich schnell durch die Tonfülle und Solididät der aus derselben hervorgegangenen Instrumente einen weit verbreiteten Ruf. Er starb am 25. März 1824 zu Paris und hinterliess seine blühende Fabrik, aus der über 2000 Instrumente hervorgegangen waren, seinen Söhnen, welche dieselbe jedoch etwa zehn Jahre später eingehen liessen.

Freund, Cornelius, geistlicher Tondichter des 16. Jahrhunderts, geboren zu Borna und gestorben zu Zwickau als Cantor und Componist, soll nach Gerber zu den ersten Choralcomponisten zu zählen sein, wofür dieser das Naumburg'sche Gesangbuch anführt. G. Döhring in seiner 1865 zu Danzig erschienenen Choralkunde jedoch nennt keinen Componisten dieses Namens. — Ein Anderer, Philipp F., als Pianist und Componist zu Ende des 18. und zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu Wien lebend, veröffentlichte daselbst: VII *Variat. p. il Fortep.*, 1798; VIII Variat. über: Seit ich so viele Weiber sah, op. 4 Nr. 2, 1799; *Gr. Trio p. le Cl., V. et Vc.*, op. 16 Nr. 1; III *Quat. p.* 2 *V., A. et Vc.*, op. 17; *Grand Trio p. V., A. et Vc.*, op. 5, 1802 und VII *Variat. p. le Pf.*, op. 22, 1803; ferner Trios, noch 3 Streichquartette und Claviervariationen. †

Freundthaler, Cajetan, ein Wiener Tonkünstler, der in Paris um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts gelebt zu haben scheint, gab nach Träg's Catal. von 1799 viele Kirchenwerke, als Messen Motetten, Litaneien, Hymnen u. s. w. mit Orchester, vier Sinfonien, ein Quintett für vier Bratschen und Violoncello, Stücke für Harmoniemusik und verschiedene Sammlungen von Tänzen heraus. †

Frey, Hans, geschickter deutscher Lautenspieler des 15. Jahrhunderts aus Nürnberg, war Albrecht Dürer's Schwiegervater und wurde nicht allein als ein vorzüglicher Tonkünstler und Lautenist, sondern auch als ein berühmter

Digitized by Google

Lautenfertiger, der 1475 in Bologna thätig gewesen war, genannt. Vgl. Baron's »Untersuchung der Laute«. — Sein Sohn, Johann F., der sich seiner vorzüglichen Holzarbeiten halber eines ausgebreiteten Rufes erfreute, soll ebenfalls ein achtenswerther Musiker gewesen sein. Derselbe starb 1523 zu Nürnberg. Vgl. Fuessli's Künstlerlexikon Suppl. III. und das Todtengeläutbuch zu Nürnberg von St. Sebald. †

Frey, M., deutscher Tonkünstler und Dirigent, starb am 10. Aug. 1832 als Hofkapellmeister in Mannheim. Er scheint nur praktisch wirksam gewesen zu sein, denn von Compositionen von ihm ist blos eine Operette »Jery und Bätely«, Text von Goethe, in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Freylinghausen, Johann Anastasius, deutscher Kirchenliederdichter, geboren am 2. Decbr. 1670 zu Gandersheim im Fürstenthum Wolfenbüttel und gestorben am 12. Febr. 1739 als Pastor zu St. Ulrich und Direktor des Waisenhauses zu Halle, in welchem letzteren Amte er seines Schwiegervaters, des berühmten Aug. Herm. Francke Nachfolger geworden war. Er wird als ein guter Musikverständiger gerühmt, der einen wesentlichen Antheil an manchen der in dem von ihm herausgegebenen Gesangbuche aufgenommenen Lieder beanspruchen darf. — Sein Sohn, Theophilus Anastasius F., geboren am 12. Oktbr. 1718 zu Halle, gestorben daselbst am 18. Febr. 1785, war ebenfalls musikalisch gut gebildet und hat u. A. die Vorrede zu einem Gesangswerke verfasst. †

Freymuth, ein geschickter deutscher Musiker, der im letzten Viertel des 17. und im ersten des 18. in Homburg lebte und die Oboe wie die Querflöte in vorzüglicher Weise zu spielen verstand. Mattheson berichtet in seiner Crit. Mus. T. I p. 113: dass F. nicht etwa ein blosser Instrumentist, sondern auch in höhern musikalischen Sachen ziemlich curieux sei. †

Freystädtler, Franz Jacob, auch **Freystädler** geschrieben, fruchtbarer Claviercomponist und trefflicher Musiklehrer, geboren am 13. Septbr. 1760 zu Salzburg, war der Sohn des dortigen Chorregenten an der Pfarrkirche bei St. Sebastian und kam, 7 Jahr alt, in das fürstl. Kapellhaus. Als seine Stimme mutirte, trat er aus und widmete sich bei dem zweiten Hoforganisten, Georg Lipp, Mich. Haydn's Schwiegervater, dem Orgelspiele mit solchem Erfolge, dass man ihn 32 anderen Concurrenten um die Organistenstelle am Domstifte zu St. Peter vorzog. Nach sechs Jahren gab er diesen karg besoldeten Posten auf und lebte zwei Jahre lang als Musiklehrer in München, worauf er 1786 nach Wien ging und durch seinen Landsmann und Jugendfreund Mozart für den Unterricht warm empfohlen wurde. Grosse Beschäftigung sicherte ihm bald ein reichliches Auskommen. Er scheint bald nach 1836 gestorben zu sein. Seine Claviercompositionen sind meist didaktischer Art, entweder für Anfänger oder Vorgeschrittenere berechnet und bestehen in Sonaten, Concertinos, Variationen, Etüden und charakteristischen Programmstücken (»die Belagerung von Belgrad«, »Mittag und Abend«, »der Frühlingsmorgen« u. s. w.). Auch Lieder und Gesänge von ihm sind im Druck erschienen. Im Manuscript hinterliess er noch über 60, zum Theil bedeutendere Werke, als Concerte, Fantasien, Orgelpräludien und Cadenzen, eine Clavier- und eine Generalbassschule u. s. w.

Freytag, s. Freitag.

Frezza, Giuseppe, genannt dalle Grotte, ein italienischer Franciscanermönch und Professor der Theologie seines Ordens, aus Grotte in Sicilien, der zu Ende des 17. Jahrhunderts in Padua lebte, gab ein von ihm verfasstes Buch: »*Il cantore ecclesiastico*« (Padua, 1698 und spätere Auflagen) heraus, welches in vier Theilen die Noten, die Kirchentöne, die Ausführung des Gesangs und seine Verbindung mit der Orgel, zuletzt die Composition des *Cantus firmus* sehr praktisch und eingehend behandelt. — Ferner hiess Giovanni F. ein aus Treviso gebürtiger, vortrefflicher italienischer Componist des 18. Jahrhunderts, der sich grossen Beifalls seiner vorzüglichen Instrumentation und klingenden

Digitized by Google

Kunstarbeit wegen erfreute. Von seiner Arbeit führte man zu Venedig die Oper »*La Fede creduta tradimento*« auf. †

Frezzolini, Erminia, ausgezeichnete und berühmte italienische Sängerin der Neuzeit, geboren 1818 zu Orvieto, erhielt von ihrem Vater, einem Buffosänger der Oper, den ersten Musikunterricht und machte hierauf ihre Gesangstudien bei Meistern wie Nuncini in Florenz, bei Ronconi (dem Vater), Manuel Garcia und Tacchinardi zu Florenz. Im J. 1838 debütirte sie in Florenz mit bedeutendem Erfolge, sodann in Turin und Mailand, wo sie bereits Triumphe feierte. Die italienische Saison 1840 über war sie in Wien, wo sie als neu aufgehender Stern begrüsst wurde, alsbald hierauf in Turin, wo sie sich mit dem deutschen Componisten Otto Nicolai zwar verlobte, aber doch schliesslich den Tenoristen Poggi heirathete. Im J. 1841 sang sie, den Namen F. auch für die Zukunft beibehaltend, mit ungeheurem Beifall in London. Von dort kehrte sie nach Italien zurück und trat in verschiedenen der ersten Theater ihrer Heimath auf, sodann auch in St. Petersburg und endlich, im November 1853, mit fast unerhörtem Erfolge in der Italienischen Oper in Paris. Hiermit hatte sie den Gipfelpunkt ihres Ruhms erreicht; denn ihre glänzenden Stimmmittel nahmen mehr und mehr ab, und die grossen europäischen Operntheater öffneten sich ihr nicht mehr. Da begab sie sich nach Amerika, wo sie noch einmal hochgefeiert wurde; als sie aber Anfangs 1862 abermals in Paris aufzutreten wagte, hatte sie einen sehr zweifelhaften Erfolg. Noch einige Zeit lang sang sie an Provinzialbühnen Italiens und scheint sich dann nothgedrungen in das Privatleben zurückgezogen zu haben.

Frias, Herzogin von, talentvolle und musikalisch trefflich gebildete Sängerin, war die Tochter des englischen Operncomponisten M. W. Balfe. Geboren 1838, trat sie 1857 im Lyceumtheater zu London mit grossem Erfolg auf, glänzte jedoch nur kurze Zeit, da sie sich mit dem Lord Crampton verheirathete. Von diesem liess sie sich nach einigen Jahren scheiden, um sich mit dem spanischen Herzoge von F. verbinden zu können. Als Herzogin starb sie am 21. Januar 1871 zu Madrid.

Friberth, Karl, geschätzter deutscher Kirchencomponist und angesehener Gesanglehrer, geboren am 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Niederösterreich, wurde von seinem Vater, einem Schullehrer, mit wissenschaftlichen und musikalischen Vorkenntnissen wohl versehen, nach Wien geschickt, wo er unter der Einwirkung der damaligen Hofcomponisten Bono und Gassmann sich in der Musik weiter ausbildete. Im J. 1759 nahm der Fürst Esterhazy in Eisenstadt ihn als Tenorsänger in Dienst und entliess ihn erst, als er als Chordirigent an der untern und obern Jesuitenkirche nach Wien berufen wurde, mit welchen Stellungen er bald auch noch die an der wälschen Kapelle vereinte. Er starb am 6. Aug. 1816 zu Wien. Seinen Compositionen, meist Kirchensachen, wird nachgerühmt, dass sie in gefälliger Manier gesetzt gewesen seien und fliessenden Gesang, glänzende Instrumentation und reinen Satz gezeigt hätten, ohne überladen zu sein. Bekannt von denselben sind nur: 9 Messen, 5 Motetten, 1 Stabat mater, 1 Requiem, mehrere Graduale's und Offertorien. — Therese F., wahrscheinlich eine Schwester des vorher Erwähnten, lebte um dieselbe Zeit in Wien und wurde als vorzügliche Pianofortespielerin anerkannt. Schon in ihrer Jugend unterrichtete sie im Clavierspiel bei den dortigen Salesianerinnen. Ueber Beide berichtet das »Jahrbuch der Tonkunst« des Jahres 1796. — Joseph von F. hiess ein ums Jahr 1770 zu Wien wirkender beliebter Sänger der kaiserlichen Hofkapelle, der um 1780 zu Passau als Kapellmeister thätig war, wo er mehrere Operetten componirte, die aber sämmtlich nach seinem in die Anfangsjahre dieses Jahrhunderts fallenden Tode vom Repertoir verschwanden. Diese Operetten sind: »das Loos der Götter«, »die Wirkung der Natur«, »Adelstan und Röschen« und »die kleine Aehrenleserin«. †

Frichot, François, ein französischer, seit etwa 1790 in London lebender Musiker und Instrumentbauer, der in Frankreich und England als der erste

Digitized by Google

Erfinder des Basshorns (s. d.), der späteren Ophicleide, betrachtet wird, hat diesen Ruf dadurch erhalten, dass er jedem Käufer eines solchen Instruments eine Schrift: »*A compleat Scale and Gammut of the Bass-Horn, a new Instrument, invented by Mr. Frichot, and manufactured by G. Astor, Music and Instrument Seller* (London, 1800) mit einhändigte, die ausser einer Applicaturtabelle des Instruments noch die Mittheilung enthielt, dass F. der Erfinder desselben sei. Gerber hat über den Werth dieses Tonwerkzeugs als Erfindung sich im 6. Jahrg. der allgem. musikal. Zeitung Nr. 2 eingehend geäussert, und glaubt, dass nicht die Erfindung des Basshorns überhaupt F. zuzuschreiben sei, sondern nur diese nicht sehr zu schätzende Umformung eines fagottähnlichen Serpents, wie ihn zuerst der Italiener Regibo (s. d.) baute. †

Frick ist der Name mehrerer um die Musik wohl verdienter Künstler: G. F., ein Hornvirtuose, gab zu Paris 1769 sechs Quartette heraus. — Johann Adam, F., ums Jahr 1740 Direktor der Rathsmusikanten zu Hamburg, wird von Mattheson in seiner »Ehrenpforte« ein guter Componist genannt. Von den Arbeiten F.'s ist jedoch keine erhalten geblieben. — J. L. F., sonst nicht mehr bekannt, gab 1788 zu Rinteln »Oden und Lieder aus Rüling's Gedichten zum Singen und Clavierspielen« heraus. — Christoph F., latinisirt Friccius, geboren 1577 zu Burgdorff im Lüneburg'schen, starb 1640 als Pastor und Superintendent zu Bardowick. Derselbe hat in seinen Schriftchen: »*Musica christiana*«, oder Predigt über die Worte des 98. Psalms: »Lobet den Herrn mit Harfen und Psalmen etc.« (Burgdorff, 1615) und: Musik-Büchlein, oder nützlicher Bericht vom Ursprunge, Gebrauch und Erhaltung der christlichen Musik« (Lüneburg, 1631), den damaligen Zeitgedanken über Musik Ausdruck gegeben. Vgl. Mattheson's Ehrenpforte, Seite 86. — Elias F., geboren zu Ulm am 2. November 1673, woselbst er auch als Professor der Theologie, Senior des Ministeriums am Münster, Assessor des Consistoriums und erster Bibliothekar am 7. Febr. 1751 gestorben ist, hat unter vielen anderen Schriften auch eine: »Beschreibung von Anfang, Fortgang und Beschaffenheit des Münstergebäudes zu Ulm« (Ulm, 1718) veröffentlicht, welche die ziemlich ausführliche Geschichte der Orgel des Münsters enthält. Adlung in seiner *Musica mechanic.* Seite 276 giebt einen Auszug aus diesem Abschnitte. — Philipp Joseph F., auch Fricke geschrieben, geboren am 27. Mai 1740 zu Willanzheim bei Würzburg, wurde zuerst als Hoforganist des Markgrafen zu Baden-Baden bekannt, welche Stellung er jedoch nicht lange verwaltet zu haben scheint. Wahrscheinlich verleitete ihn das Bekanntwerden mit der Franklin'schen Glasharmonika (s. d.) dazu, sich selbst eine solche zu fertigen und damit, als erster deutscher Virtuose auf derselben, 1769 eine Kunstreise zu machen, die, nachdem die grössten Städte Deutschlands von ihm besucht waren, ihn nach London führte. Die nervenaufreibende Spielart der Glasharmonika rief in ihm den Gedanken wach, eine Erfindung zu machen, um mittelst einer Tastatur die tönende Erregung der Glasglocken bewirken zu können, welche Erfindung ihm jedoch nicht gelang. Seiner Gesundheit wegen gab er daher das Spielen der Harmonika gänzlich auf und nährte sich darnach durch Musik- und Clavierunterricht, Componiren und musikschriftstellerische Arbeiten bis zu seinem am 15. Juni 1798 zu London erfolgten Tode. Die bekannteren seiner gedruckten Werke sind: *Treatise on the Thorough-Bass* (London, 1786), *On Modulation and Accompaniment* (London, 1782), Dictionnaire für die Harmonie, *Duetts for 2 performers on a Pf. with additional Keys* (London, 1796) und *III Trios for the Harpsichord with Acc.* (1797).

Fricke, A., einer der vorzüglichsten deutschen Opernsänger der Gegenwart, geboren um 1833, betrat 1852 die Bühne zu Königsberg in Pr. und erregte dort, sowie in Stettin, wo er hierauf engagirt war, in ernsten Bassparthien Aufsehen, sodass man ihn 1854 bei der königl. Oper in Berlin als ersten Bassisten anstellte, in welcher Stellung er sich noch gegenwärtig befindet und eine feste und solide Stütze des Repertoirs der Hofbühne abgiebt.

Digitized by Google

F. besitzt eine sehr umfangreiche, bis in die höhere Baritonlage hinaufreichende echte Bassstimme, die in allen Lagen wohl ausgeglichen ist und die allen Intentionen willig und geschmeidig folgt. Seine Darstellung und sein Spiel sind gewandt und routinirt und sein Repertoir ist, da er in fast sämmtlichen zur Aufführung kommenden ernsten wie komischen Opern beschäftigt ist, ein erstaunlich reiches und umfassendes.

Frictions-Instrumente, s. Instrumente.

Fridzeri oder **Fritzeri,** Alessandro Maria Antonio, auch **Frizeri** und verunstaltet Frixer geschrieben, ein vielseitiger Virtuose und Componist, geboren am 16. Jan. 1741 zu Verona, erblindete schon früh und erlernte deshalb in Vicenza Musik, namentlich Violinspiel. Auch der Selbstverfertigung von Instrumenten befleissigte er sich. So machte er sich, eilf Jahr alt, eine Mandoline, auf der er fertig zu spielen erlernte, ebenso wie nach und nach auf Viole d'amour, Orgel, Flöte, Horn u. s. w. Er wirkte drei Jahre lang als Organist an der Kapelle der Madonna del Monte Berico zu Vicenza und begab sich, 24 Jahr alt, als Violin- und Mandolinspieler auf Reisen, zunächst durch Italien nach Paris, wo er zwei Jahre lang verweilte, dann auch weiter hinauf bis nach Belgien und an den Rhein, überall sehr beifällig aufgenommen. In Strassburg, woselbst er sich hierauf länger als ein Jahr aufhielt, componirte er zwei Opern, die aber nicht zur Aufführung gelangten. Dagegen veröffentlichte er 1771 in Paris seine ersten sechs Streichquartette und sechs Mandolinsonaten, und liess daselbst auch 1772 seine einaktige komische Oper »*Les deux miliciens*«, die sehr beifällig aufgenommen wurde, aufführen. Er concertirte hierauf in Südfrankreich und versuchte sich, nach Paris zurückgekehrt, noch erfolgreicher mit der Aufführung seiner Oper »*Les souliers mordorés*« (1776). Bald nach diesem Ereigniss zog ihn der Graf von Châteaugiron auf seine Güter in der Bretagne, wo F. zwölf Jahre lang, bis zum Ausbruch der Revolution, die den Grafen aus Frankreich trieb, verblieb und nur dann und wann noch in Paris erschien, wo er noch seine komische Oper »Lucette« aufführen liess und Violinconcerte veröffentlichte. Die politischen Wirren führten F. 1790 nach Nantes, wo er eine philharmonische Akademie begründete, und der Vendéekrieg 1794 wieder nach Paris, wo er eine ähnliche Akademie in's Leben rief und vom *Lycée des arts* zum Mitglied ernannt wurde. Die Explosion der Höllenmaschine, welche im December 1801 gerade vor seiner Wohnung in der Rue Nicaise stattfand, brachte ihn um seine Habseligkeiten, weshalb er sich mit seinen beiden kunstgebildeten Töchtern, einer Sängerin und einer Violinspielerin, von Neuem auf Kunstreisen (nach Nordfrankreich und Belgien) begab. In Antwerpen liess er sich als Musiklehrer nieder und begründete einen Instrumenten- und Musikalienhandel. In dieser Thätigkeit starb er daselbst im J. 1819. Ausser den schon erwähnten Werken hat er noch herausgegeben für Violine: Quartette, Duos u. s. w. und ferner Romanzen für eine Singstimme und den Clavierauszug einer Scene aus »*Les Thermopyles*«, welche Oper nicht zur Aufführung gelangt ist.

Friedel, Bernhard, Inhaber einer der grösseren deutschen Musikalienhandlungen der Gegenwart, welche sich in Dresden befindet und 1858 den W. Paul'schen Verlag in sich aufgenommen hat, ebenso, zehn Jahre später, denjenigen von G. Heinze in Leipzig, dessen Besitzer als Geschäftstheilnehmer in die F.'sche Firma trat.

Friedel, Sebastian Ludwig, Violoncellist der königl. preussischen Hofkapelle in Berlin und Virtuose auf dem Bariton, geboren am 15. Febr. 1768 zu Neuburg, trat 1798 als Componist von drei Sonaten für Violoncello und Bass hervor, die als op. 1 in Offenbach erschienen und dem berühmten Violoncellisten Duport, dem Lehrer F.'s, gewidmet sind. Aus seiner Familie sind noch Kaspar F., geboren am 29. Jan. 1702, gestorben den 19. April 1761 (vielleicht sein Grossvater) und Johann Franz F. als tüchtige ausübende Musiker bekannt gewesen.

Digitized by Google

Friedel, Zacharias, ein Orgelbauer aus Zittau, der im Anfange des 17. Jahrhunderts wirkte, hat seinen Namen durch den von ihm 1611 bewerkstelligten Ausbau der Zittauer St. Johanneskirchenorgel bekannt erhalten: Vgl. *D. Joh. Benedicti Carpzovii Analecta Fastor. Zittav. I. p.* 61. †

Friederici, Christian Ernst, tüchtiger und erfindungsreicher deutscher Instrumentenbauer, geboren 1712 zu Merane in Sachsen, war ein Schüler Silbermann's und herzogl. gothaischer und altenburg'scher Hof- und Landorgelbauer. Er erfand u. A. das Fortbien (s. d.), welches sein Sohn genau beschrieb, ferner eine Vorrichtung, wodurch der Ton des Claviers bebend gemacht werden konnte (1761) u. s. w. Für seine Kunst im Orgelbau sprechen gegen 50 grössere Werke, unter diesen die anerkannt vorzüglichen in Chemnitz und Zeitz. Er starb im J. 1779. — Sein eifriger Mitarbeiter bei vielen seiner Arbeiten war sein Bruder Johann F., Orgelbauer in Merane, von dem hauptsächlich das merkwürdige, 1753 erbaute Orgelwerk jenes Orts herrührt, in welchem sich das Register Don (s. d.) befindet.

Friederici oder **Friederich,** Daniel, ein fleissiger und einflussreicher Componist und Musikschriftsteller des 17. Jahrhunderts, geboren zu Eisleben, war Magister und erster Cantor zu Rostock. Seine Compositionen, die man zu ihrer Zeit rühmte, sind bis auf zwölf Titel, die Walther, Forkel etc. aufführen, verschollen, aber von seinen theoretischen Werken erlebte eine Gesangschule, »*Musica figuralis*« betitelt, bis 1677 sechs verschiedene Auflagen.

Friederici, Valentin, auch **Friderici** geschrieben, deutscher Theologe und Philologe, geboren am 28. April 1630 zu Schmalkalden, starb als Assessor der philosophischen Facultät, Baccalaureus der Theologie und College des grossen Fürstencollegiums zu Leipzig am 28. April 1702. Nach Jöcher's Mittheilungen befindet sich unter F.'s gedruckten Dissertationen auch eine musikalische, betitelt: »*De filia vocis*«.

Friederick, richtiger wahrscheinlich **Friederich,** ein Hornvirtuose deutscher Abstammung, der um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Paris lebte und einer der ersten Lehrer seines Instruments an dem neu gegründeten Pariser Conservatorium war. Zugleich war er Mitglied des Orchesters der Grossen Oper und wegen der ganz eigenthümlichen Behandlungsweise seines Instruments Gegenstand des Interesses der Kenner und Musiker.

Friedlowsky, Joseph, ausgezeichneter Clarinettenvirtuose, geboren zu St. Margareth bei Prag am 11. Juli 1777, hatte bis zu seinem 16. Lebensjahre eine selten schöne Sopranstimme, die durch den Schullehrer Wodizca in dem Nachbardorfe Auchonitz einige Ausbildung erhielt und für den Kirchendienst in und um Prag vielfach in Anspruch genommen wurde. Durch letzteren Umstand gewann F. die Mittel, sich im Violin- und Clavierspiel und auf einigen Blaseinstrumenten mit und ohne Lehrer zu üben und schliesslich bei Nejebse, dem ersten Clarinettisten am Theaterorchester zu Prag, Unterricht auf Clarinette und Bassethorn zu nehmen, worauf er selbst, tüchtig durchgebildet, als erster Clarinettist beim Musikcorps der Prager Stadtgarde eintrat. Als man auch in Wien von seiner Virtuosität hörte, wurde ihm ein bevorzugter Platz im Orchester des Theaters an der Wien angeboten, den er auch im J. 1802 annahm. Als Concertspieler erregte er viele Jahre hindurch in Wien die höchste Bewunderung, und sofort nach Gründung des Conservatoriums daselbst wurde er zum Professor seines Instruments an dem neuen Institute ernannt. Im J. 1832 wurde er endlich auch in die k. k. Kapelle gezogen, auf welche Stelle ihm schon 1821 die Anwartschaft ertheilt worden war, und starb hochbetagt am 14. Jan. 1859 in Wien. — Seine Kinder sind: 1. Franz F., noch in Prag, am 27. März 1802 geboren, bildete sich unter Böhm und Moscheles zu einem tüchtigen Violinisten und Pianisten heran und lebte bis in sein Alter als Musiklehrer in Wien. Daneben ist er ein vorzüglicher und berühmter Kalligraph und ein anerkanntes Sprachgenie. — 2. Anton F., geboren den 2. Aug. 1804 zu Wien, war anfangs neben seinem Vater und Lehrer als Clari-

Digitized by Google

nettist im Orchester des Theaters an der Wien angestellt, wurde aber später Solospieler im Orchester des Hofburgtheaters und ist als ausgezeichneter Bläser nicht minder hochgeschätzt wie sein Vater. — 3. und 4. Eleonore und Marie F., beliebte Sängerinnen im Concertsaale wie in der Kirche; Erstere, geboren den 2. April 1803, hatte sich auch für kurze Zeit der Bühne gewidmet, Letztere war am 21. Decbr. 1806 geboren.

Friedrich II., Landgraf von Hessen-Kassel, geboren am 14. Aug. 1729 zu Kassel, war ein feinsinniger Kenner, Liebhaber und Beschützer der Tonkunst. Alsbald nach Antritt seiner Regierung (1760) errichtete er 1762 eine vorzügliche Musikkapelle. Diese nebst einer italienischen und französischen Oper erhielt er bis zu seinem Tode, am 31. Oktbr. 1785, auf höchst achtungswerthem Fusse. Er selbst beschäftigte sich täglich mit Musik und übte sich auf der Violine, die er mit Geschmack und Fertigkeit spielte. Auch den Opernproben wohnte er stets bei, und man bewunderte sein feines Ohr und seine Kenntnisse, indem er nicht allein jeden Fehler augenblicklich hörte, sondern auch zu verbessern wusste.

Friedrich II., König von Preussen 1740 bis 1786, der Begründer des politischen Weltruhms seines Vaterlandes, und deshalb von der Geschichte der Grosse genannt, war auch ein fein gebildeter Kenner der Musik und ein ziemlich fertiger Flötenbläser. Geboren zu Berlin am 24. Jan. 1712 als Sohn König Friedrich Wilhelm's I. und der hannöver'schen Prinzessin Sophie Dorothea, wurde er unter dem Drucke einer strengen militärischen Erziehung herangebildet. Trotz des einseitig-pedantischsten Unterrichts, der ihm vorschriftsmässig zu Theil wurde, entwickelte sich in ihm doch frühzeitig Neigung für Poesie und Musik, besonders durch den Einfluss, welchen seine erste Pflegerin, die geistreiche Frau von Rocoulle und sein frühester Lehrer Duhan auf ihn gewannen, indem sie mit der Königin insgeheim eine Opposition wider die väterlichen Erziehungsgrundsätze bildeten. In Folge dessen erhielt F. beim Domorganisten Heine in Berlin einigen Unterricht im Clavierspiel, wandte sich aber seit 1728, heimlich unterwiesen von dem grossen Virtuosen Quantz, der seitdem bis an sein Lebensende sein Liebling blieb, mit Leidenschaft dem Flötenspiel zu. Diesem Instrumente blieb er auch, trotz der Anfeindungen und strengen Verbote seines Vaters, treu und von ihm aus liess er sich in das Gesammtgebiet der Tonkunst leiten. Während seines Aufenthalts in Rheinsberg seit 1734 wählte er sich den Flötisten Fredersdorf zum Kammerdiener, um mit demselben, ohne Verdacht zu erregen, musiciren zu können. Erst 1739 gelang es ihm, sich die Vergünstigung zu erwirken, in Rheinsberg eine Kapelle halten zu dürfen, und alsbald versammelte er zu täglichen Musikübungen einen Künstlerkreis um sich, in dem die Gebrüder Graun, die drei Benda's und Quantz die Sterne ersten Rangs waren. Der Letztere trat 1741, ein Jahr nach F.'s Thronbesteigung, als Lehrer und Kammercomponist in die recht eigentlich persönlichen Dienste des Königs und setzte für denselben beinahe 300 Flötenconcerte und 200 Solosätze nebst den Uebungen, die F. regelmässig alle Morgen übte. In seinen Abend-Kammerconcerten spielte F. oft bis zu sechs Nummern selbst und soll für seinen Gebrauch im Laufe der Zeit an 100 Solo's selbst geschrieben haben. Schon 1740 liess F. den Bau eines eigenen Opernhauses in Berlin durch Knobelsdorff beginnen, und gleichzeitig musste der Kapellmeister Graun nach Italien reisen, um eine Gesellschaft der besten Sänger und Sängerinnen zusammenzubringen. Mit dieser wurde am 5. Decbr. 1743 das dem Apollo und den Musen gewidmete Haus feierlich eingeweiht und dem unentgeltlichen Genusse geöffnet. Hasse, den nach Berlin zu ziehen ihm nicht gelungen war, musste gleich nach dem Einzuge F.'s in Dresden bei Beginn des siebenjährigen Kriegs seinen »*Arminio*« aufführen und fand in dem Könige seinen aufrichtigen Bewunderer, der mit Faustina und dem vortrefflichen Orchester dessen Lobsprüche theilte. Weder in Sachsen, noch in Schlesien, noch im Feldlager selbst ruhten F.'s Musikübungen und Concert-

Digitized by Google

unterhaltungen; Accompagnisten hatte er fast stets in seiner Nähe, oder er liess die Musiker der Städte, in denen er gerade war, einladen. Graun's Opern und Kirchenwerke schätzte er zu dem Höchsten, was die Tonkunst hervorgebracht habe, und Quantz's Flötencompositionen waren sein unentbehrliches Vademecum, bis ihm das Alter die Lippenkraft raubte und die Zähne schädigte, so dass er nothgedrungen von seinem besten Freunde, wie er die Flöte nannte, Abschied nahm. Für Quantz sorgte er bis an dessen Ende, liess ihm in der letzten Krankheit Arzeneien und Pflege angedeihen und setzte ihm ein Denkmal mit sinniger Inschrift bei Potsdam, über welches jetzt die Stadterweiterung rücksichtslos hinweggefluthet ist. F.'s Flötenspiel soll im Adagio, das er empfindungsvoll, einfach und edel gegeben habe, bemerkenswerth gewesen sein; im Allegro fehlte es ihm meist an ausreichender Fertigkeit. Mit Tempo und Takt sprang er so willkürlich um, dass es für eine besondere Kunst galt, ihn auf dem Flügel zu begleiten. Ausser Flötensolo's werden ihm als Componisten Märsche (u. A. zu Lessing's »Minna von Barnhelm«), die Oper »*Il rè Pastore*«, die Ouverture zu »*Acis e Galatea*« und Sopranarien, von denen sich zwei im Manuscript auf der Dresdener Bibliothek befinden, zugeschrieben. Reichardt mag aber Recht haben, wenn er behauptet, der König habe niemals etwas Anderes wie die Oberstimme gesetzt oder angedeutet und Agricola die ganze Ausarbeitung überlassen. Es ist dies die üblich gewordene Manier, welcher fürstliche Dilettanten mit wenigen Ausnahmen überhaupt ihren über Gebühr gepriesenen Componistenruhm verdanken. Mit F.'s Bedeutung in musikalischer Beziehung beschäftigt sich eine Schrift von C. F. Müller, betitelt: »Friedrich der Grosse als Kenner und Dilettant auf dem Gebiete der Tonkunst u. s. w.« (Potsdam, 1847).

Friedrich Wilhelm II., König von Preussen 1786 bis 1797, Brudersohn und Nachfolger des Vorigen, geboren am 25. Septbr. 1745 zu Berlin, war ebenfalls ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und ein Violoncellist, der es unter Lehrern wie Graziani und Duport bis zu einer gewissen Virtuosität gebracht hatte. In seinem Musikgeschmacke war er nicht so eigensinnig einseitig und viel toleranter wie sein grosser Vorgänger, und eine längere Regierung würde für das Kunstwesen seines Landes gewiss von eingreifenderer Bedeutung geworden sein.

Friedrich Wilhelm Constantin, Fürst von Hohenzollern-Hechingen 1838 bis 1849, in welchem letzteren Jahre er zu Gunsten der hohenzollern'schen Königslinie abdankte, war am 16. Febr. 1801 geboren und erhielt unter der Leitung seines hochgebildeten Vaters, des Fürsten Friedrich Hermann Otto, den geschickte Lehrer unterstützten, eine für die Ausbildung seines Herzens und Geistes gleich vortheilhafte Erziehung. Seine Vorliebe für die Musik bestimmte ihn zunächst schon als Erbprinz, die Hofkapelle in kunstwürdiger Art zu reorganisiren. Dieses Institut bestand seit den französischen Kriegen nur noch aus wenigen pensionirten Musikern, denen nunmehr, um alle Fächer auszufüllen, Dilettanten zugesellt wurden. Im J. 1827 aber berief F. wirkliche Kunstkräfte nach Hechingen und stellte den Virtuosen und Componisten Thomas Täglichsbeck als Kapellmeister an. Die Pflege seiner Kapelle war die Hauptfürsorge dieses edlen Fürsten bis an sein Ende, und sein geselliger Hof bot den hervorragenden Componisten sowohl wie Virtuosen einen gastfreundlichen Aufenthalt. Nach seiner Abdankung und noch mehr nach seiner Uebersiedelung mit dem ganzen Hofhalte nach Löwenberg in Schlesien im J. 1852 waren Musik und Musikpflege die Factoren, welche den verloren gegangenen Glanz der Herrschaft reichlich ersetzten. Im J. 1857 übernahm Max Seifriz das Kapellmeisteramt, und von da an datirt die Anerkennung, dass die fürstl. hohenzollern'sche Kapelle die tüchtigste, wohlgeübteste und leistungsfähigste in Deutschland sei, ein Ruhm, den sie zum guten Theile der hauptsächlichen Beschäftigung mit Werken der neuesten Schule von Berlioz, Volkmann, Liszt u. s. w. verdankt, die in Vollendung nur von einem Tonkörper ersten Ranges

Digitized by Google

auszuführen sind. Da der gastfreie Haushalt des Fürsten unausgesetzt die ausgezeichnetsten Tonkünstler nach der kleinen schlesischen Stadt zog, und da der Besuch der Aufführungen der Kapelle Jedermann unentgeltlich frei stand, so ist nicht zu leugnen, dass von dort aus auch ein vortheilhafter Einfluss auf das Musikleben der ganzen Provinz vermittelt wurde. F.'s Munificenz überhaupt in allen künstlerischen Dingen war unbegrenzt und wurde von den Anhängern der von ihm begünstigten neuen Musikrichtung vielfach stark in Anspruch genommen. Aber alle diese Herrlichkeit endete wie mit einem Schlage und wurde bald beinahe zum Märchen, als der Fürst am 3. Septbr. 1869 kinderlos auf seinem Gute Polnisch-Nettkow in Schlesien starb und die Mitglieder der berühmten Kapelle nach allen Richtungen hin zerstoben. — F. selbst besass übrigens eine tiefere musikalische Bildung, die weit über das Maass gewöhnlicher Kunstkennerschaft hinausging. In seinen früheren Jahren ist er zudem ein vortrefflicher Sänger und ebenso Componist melodiöser und ausdrucksvoller Lieder gewesen, die zum Theil im Druck erschienen sind.

Friedrich, der letzte Markgraf zu Brandenburg-Culmbach, gestorben 1771, war Virtuose und Componist auf der Flöte und als solcher ein Schüler des berühmten Döbbert. Kaum war er zur Selbstständigkeit gelangt, als er eine Kapelle von auserlesenen Sängern und Virtuosen gründete und bis zu seinem Tode unterhielt. Ausser einem grossartigen Opernhause errichtete er in Baireuth eine Akademie der Musik, an welcher er selbst als Mitglied unter Döbbert's Direktorium Theil nahm. Von seinen Compositionen ist ein Lautenconcert mit Quartettbegleitung erhalten geblieben.

Friedrich von Hausen, deutscher Minnesinger aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts, war vom Rheine gebürtig, begleitete den Kaiser Friedrich I., mit dem er in vertrauteren Verhältnissen gestanden zu haben scheint, nach Italien und auf dessen Kreuzzug nach Palästina, fand aber schon in dem Treffen bei Philomelium in Kleinasien 1190 seinen Tod. Viele seiner, die Minne und die Kreuzfahrt besingenden Lieder sind erhalten geblieben und zeigen bei ansprechenden Gedanken die Kunstform der höfischen Dichter in einem noch hoffnungsvollen Entwickelungszustande.

Friedrich von Sonnenburg oder **Suonenburg,** ein deutscher fahrender Sänger aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in alten Liederhandschriften »Meister« genannt und daher wohl, trotz seines Namens, weder adelig, noch den eigentlichen Minnesingern zuzuzählen. Die Zahl seiner erhalten gebliebenen Gesänge ist ziemlich beträchtlich; sie beziehen sich theils auf die Fürsten und Höfe, die er auf seinen vielen Wanderungen besuchte und deren Kargheit gegen die Sänger und die Kunst er heftig tadelt, theils sind sie religiösen und beschaulichen Inhalts.

Friedrich, E. Ferdinand, hervorragender deutscher Clavierspieler und fleissiger Saloncomponist, geboren 1816 zu Wiedrau bei Leipzig, erhielt in letzterer Stadt seine erste musikalische Ausbildung und kam dann zu einem mehrjährigen Aufenthalte nach Paris, wo er einigen Unterricht von Chopin erhielt. In den Jahren 1844 bis 1846 machte er einige Kunstreisen, ohne indessen grösseres Aufsehen zu erregen und liess sich 1847 in Hamburg nieder, wo er auf Bestellungen der Verleger hin eine grosse Reihe von modernen Clavierstücken besserer Art nach und nach schuf.

Friedrich, Ignatz, Benedictinermönch und Violin- und Violoncellovirtuose, geboren 1719 zu Prag, entstammte der dortigen altadeligen Familie von Friedeberg und erhielt eine sorgfältige Erziehung, sowie den Musikunterricht des berühmten Johann Stamitz. Nach Vollendung seiner theologischen Studien wurde er Senior des Convents zu Wahlstadt in Schlesien und Chordirektor daselbst. Seine Virtuosität wurde auch von Friedrich dem Grossen in schmeichelhafter Art anerkannt. Als Componist italienisirte F. seinen deutschen Stammnamen in Pacemonti und soll zahlreiche Concerte und Parthien für seine Instrumente geschrieben haben, die aber verloren gegangen zu sein scheinen,

Digitized by Google

da man ausser zweien Offertorien in Wahlstadt nichts mehr von seinen Werken aufgefunden hat. F. starb am 8. Jan. 1788 zu Prag, wo er in der letzten Periode seines Lebens als Gesang- und Violinlehrer thätig gewesen war.

Friedrich, Johann Jacob, ein deutscher Fagottvirtuose, der 1727 als Mitglied der kaiserl. Hofkapelle in Wien aufgeführt wird.

Friedrich, Joseph, deutscher Orgelvirtuose, geboren am 14. Octbr. 1764 zu Neisse, widmete sich, nach Absolvirung des Gymnasialcursus in seiner Vaterstadt von 1782 bis 1784 wissenschaftlichen Studien auf der Universität zu Breslau. Jedoch folgte er endlich seiner lange gehegten Vorliebe für die Musik und nahm ernstliche Kunststudien auf. Schon im J. 1790 erhielt er die zweite Organistenstelle an der vereinigten Dom- und Kreuzkirche zu Breslau, und 1819 wurde er erster Organist an der so eben zur Pfarrkirche erhobenen Kirche zum heiligen Kreuze. Nächst Gottwald galt er damals für den grössten Orgelvirtuosen Schlesiens, und erst das siegreiche Auftreten Friedr. Wilh. Berner's drängte auch ihn in den Hintergrund. Jedoch überlebte er seinen gefeierten Nebenbuhler noch lange, denn er war noch 1836 am Leben.

Friedrichs, Madame, geborene Holst, eine ausgezeichnete und berühmte Harfenvirtuosin, geboren 1808 in London, trieb schon frühzeitig Clavierspiel, bis die Kenntnissnahme der Harfe in Concerten ihr eine begeisterte Vorliebe für dieses Instrument einflösste, in Folge dessen sie bei Bochsa einen erfolgreichen Unterricht nahm. Ihr erstes öffentliches Auftreten, 1828 in London, war ein so glänzendes und beifallbelohntes, dass sie ermuntert wurde, der Kunst treu zu bleiben und auch nach ihrer Verheirathung 1832, auf Kunstreisen durch Deutschland (1835), Russland (1837), Frankreich, Italien und Holland (seit 1839), wo sie als Virtuosin gefeiert wurde, niemals Grund fand, ihren Entschluss zu bereuen. In London, wo sie ihren festen Wohnsitz hatte, liess sie sich noch sehr häufig hören und bildete auch einige talentvolle Schüler aus.

Fries, Johann, Theologe und Schriftsteller, geboren 1505 zu Greiffensee bei Zürich, gestorben 1565 zu Zürich, hat u. A. speciell im musikalischen Interesse veröffentlicht: »*Isagoge musicae etc.*« (Basel, 1554).

Friese, Christian Friedrich, deutscher Violinist, der, gemäss dem Dresdener Hof- und Staatskalender von 1729, in damaliger Zeit Mitglied der königl. polnischen und kurfürstl. sächsischen Hofkapelle war.

Friese, Friedrich Franz Theodor, Organist zu Doberan, ist der Herausgeber des Choralwerks »Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerin'schen Kirche, vierstimmig mit Zwischenspielen« (Leipzig, 1841).

Friese, Heinrich, Organist zu Nordhausen zu Anfange des 18. Jahrhunderts, stellte zusammen und veröffentlichte ein Choralgesangbuch (Nordhausen, 1712).

Friker, Johann Ludwig, auch **Fricker** geschrieben, um 1750 als Prediger im Herzogthume Württemberg angestellt, hat eine »auf authentischen Principien beruhende Theorie der Musik« aufgestellt, die von der Euler'schen wesentlich verschieden war. — Ein anderer, nicht näher bekannter F. aus älterer Zeit wird als Componist der bekannten Melodie zu dem Choraltext »O dass doch bald dein Feuer u. s. w.« (*d g fis g fis a c̄ a fis g d* genannt.

Frischlin, Nicodemus, ein berühmter deutscher Philolog und lateinischer Dichter des 16. Jahrhunderts, geboren am 22. Septbr. 1547 zu Balingen in Württemberg und nach einem bewegten Leben als Gefangener am 29. Novbr. 1590 auf dem Schlosse Hohenurach gestorben, hat u. A. eine »*Oratio de encomio musicae*« geschrieben. Vgl. das compr. Gelehrten-Lexikon. †

Frischmuth, Johann Christian, deutscher Componist und Dirigent, geboren 1741 zu Schwabhausen im Gothaischen, erwarb sich seine musikalische Bühnenpraxis als Musikdirektor verschiedener herumreisender Schauspielergesellschaften und kleinerer Theater. Einige Jahre lebte er hierauf in Gotha, bis er nach Berlin zog, wo er 1785 Musikdirektor des Döbblin'schen Theaters

Digitized by Google

und 1787 Kapellmeister neben Wessely am Nationaltheater wurde. In dieser ehrenvollen Stellung starb er am 31. Juli 1790 zu Berlin. Für das Theater hat er mehrere beifällig aufgenommene Operetten und Singspiele, als: »Die kranke Frau«, »Clarissa«, »Das Modereich« u. s. w., ausserdem aber noch Claviersonaten, Violinduette und kurz vor seinem Tode noch »12 *Airs pour deux Violons*« componirt. — Ein künstlerischer Zeitgenosse war Leonhard F., der um 1770 in Amsterdam lebte und als Clavierlehrer und Componist daselbst sehr geschätzt war. Derselbe veröffentlichte u. A. eine Elementar-Clavierschule in holländischer Sprache, ferner mehrere Sammlungen kleiner Clavierstücke, Trios für Clavier, Flöte und Bass, für's Clavier arrangirte Violinconcerte von Tartini u. s. w.

Frisius, s. Fries.

Frisoni, Lorenzo, italienischer Priester und Componist zu Mailand zu Anfange des 17. Jahrhunderts, gab *Concerti a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci* (Mailand, 1625) und einen »*Trattato del Canto fermo*« (Mailand, 1628) heraus. Vgl. *Picinelli, Ateneo dei Letterati Milanesi*« p. 399. †

Fritelli, Fausto, italienischer Minoritenmönch und Kirchenkapellmeister zu Siena in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, errichtete daselbst um 1740 eine öffentliche Musikschule.

Fritsch, Balthasar, um 1580 in Leipzig geboren und zu Anfange des 17. Jahrhunderts als Instrumentalmusiker wirkend, hat nach Draudii Bibl. Class. auch zwei Musikwerke: »*Primitiae musicales*« (Frankfurt a. M., 1606) und »Newe Teutsche Gesäng, nach Art der welschen Madrigalien mit fünf Stimmen« (Leipzig, 1608) veröffentlicht. †

Fritsch, Louis, fertiger deutscher Pianist, geboren am 28. Juli 1809 zu Eisleben, machte, nachdem er in seiner Jugend bereits Clavierspiel gründlich getrieben hatte, seine höheren musikalischen Studien bei Friedr. Schneider in Dessau, in welcher letzteren Stadt er sich auch als Musiklehrer niederliess. Seine Unterrichtsmethode war eine so gediegene, dass von fernher Schüler zu ihm kamen, und dass er auch mit dem Titel eines Hofpianisten als Clavierlehrer der herzoglichen Kinder angestellt wurde. Er starb im J. 1862 zu Dessau und soll viele Compositionen hinterlassen haben. Im Druck erschienen sind von derartigen seiner Arbeiten nur zwei Idyllen für Pianoforte.

Fritsch, Thomas, deutscher Geistlicher und zugleich einer der vorzüglichsten Tonkünstler des ganzen 16. Jahrhunderts, geboren am 25. Aug. 1563 zu Görlitz, wo sein gleichnamiger Vater Physicus, Doctor der Medicin und Philosophie war. Nach dem Tode des Joh. Hencius wurde F. vom Convente seiner Vaterstadt nach vorangegangenen gelehrten Studien zum Magister ernannt, vom Erzbischof von Prag bestätigt und hierauf in ein böhmisches Kloster versetzt. Aus demselben kam er später nach Breslau und starb daselbst als Kreuzherr mit dem rothen Stern im Matthiaskloster. Cunradus u. A. besangen schwungvoll seine ausgezeichnete musikalische Begabung und Thätigkeit; von allen seinen Werken findet sich aber nur noch ein »*Opus musicum* von 5, 6, 8, 9 und mehreren Stimmen, auf alle Festtage zu gebrauchen« (Leipzig, 1614) vor.

Fritsche, Gottfried, kurfürstl. sächsicher Orgelbauer zu Dresden, zählte beim Beginn des 17. Jahrhunderts zu den berühmtesten Meistern seiner Kunst, aus dessen Händen die grossen Werke in der Schlosskirche zu Dresden (1614), in der Trinitatiskirche zu Sondershausen (1616), welches aber schon am 3. Juni 1630 verbrannte, und das in der Marie-Magdalenenkirche zu Hamburg (1629) hervorgingen. Nach dem Zeugnisse des Prätorius u. A. waren dies zugleich die besten Orgeln im ganzen damaligen Deutschland.

Fritz, Berthold, deutscher Clavierbauer, geboren 1697 auf einem kleinen Dorfe bei Braunschweig, wo sein Vater Müller war und den Sohn für die gleiche Lebensbeschäftigung bestimmte. F.'s ungewöhnliches Talent für Mechanik brach aber bald sich Bahn, sodass er in seinen Freistunden sich ohne jedwede Anweisung Weberstühle, kleine Positive, Uhren mit Flötenwerken u. dgl.

Digitized by Google

anfertigte. Darauf folgten Claviere und endlich gar Flügel mit Federn und Hämmern. Schliesslich zog er, nachdem er schon 400 solcher Instrumente verfertigt hatte, nach Braunschweig und liess sich daselbst als Instrumentenmacher und Mechanicus nieder. Bis zu seinem Tode, am 17. Juli 1776, war er unablässig auf die Verbesserung der Clavier- und Flügelmechanik bedacht, und seine Instrumente waren bis weit nach Russland hinein stark begehrt. Eine wichtige Schrift von ihm, betitelt: »Anweisung, wie man Orgeln, Clavecins u. s. w. nach einer mechanischen Art in allen zwölf Tönen ganz rein stimmen könne« (Braunschweig, 1757, weitere Auflagen 1758—1780) war noch lange nach seinem Tode ein gesuchter und geschätzer Buchartikel.

Fritz, Joachim Friedrich, ein aus Brandenburg gebürtiger deutscher Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat nach Draudii Bibl. Class. »*Pia commonefactio* vom Jüngsten Gericht, für fünf Stimmen« (Graitz, 1588), den 94. Psalm für fünf Stimmen (Graitz, 1588) und »New geistliche Tricinia, mit drei Stimmen zu singen« (Nürnberg, 1594) herausgegeben. Von den beiden erstgenannten Werken sind in der königlichen Bibliothek zu München noch Exemplare befindlich. †

Fritz, Kaspar, ein vorzüglicher Violinist des 18. Jahrhunderts, geboren 1716 zu Genf, war ein Schüler von Somis in Turin und wegen der Energie und des Feuers seines Spiels weithin berühmt. Er starb 1782 in seiner Vaterstadt Genf und hinterliess Sinfonien, Streichquartette, Solos und Duos für Violine, ein Clavierconcert, Variationen für Clavier u. s. w., die schon bei seinen Lebzeiten im Druck erschienen sind. Ein ihm vielfach zugeschriebenes theoretisches Werk, betitelt »*Observations sur les principes de l'harmonie*« hat, nach Fétis, Jean Adam Serre zum Verfasser.

Fritzeri, s. Fridzeri.

Fritzsch, E. W., eine im J. 1866 gegründete Musikverlagshandlung in Leipzig, die mit Eifer und Erfolg bestrebt ist, den Werken von jüngeren Talenten der neuesten Richtung in der Musik Bahn zu brechen. Werthvolle Compositionen von J. Rheinberger, Svendsen, Thieriot, Grieg, H. von Herzogenberg, Cornelius u. s. w. haben daselbst nicht blos ihren Verlagsort, sondern auch eine Stätte gefunden, von der aus sie energisch in die Oeffentlichkeit geführt wurden. Von Buchartikeln dieser Firma, die ausserdem seit 1870 eine den entschiedensten fortschrittlichen Tendenzen huldigende Zeitschrift unter dem Titel »Musikalisches Wochenblatt« herausgiebt, dürften die 1873 zum Abschluss gelangten »Gesammelte Schriften und Dichtungen« von Rich. Wagner (9 Bde.) die wichtigsten sein. Der Gründer und Inhaber der Handlung, Ernst Wilhelm F., geboren am 24. Aug. 1840 zu Lützen, besuchte von 1857 bis 1860 das Leipziger Conservatorium, lebte hierauf als praktischer Musiker in Bern und übernahm 1866 die Musikalienhandlung von C. Bomnitz in Leipzig. Zu gleicher Zeit trat er als Mitglied in das Orchester des Gewandhauses. Seiner rückhaltlosen Verehrung für Rich. Wagner und der daraus hervorgegangenen engen geschäftlichen Verbindung mit diesem Meister verdankt F. hauptsächlich den weit verbreiteten Ruf, den er sich in verhältnissmässig kurzer Zeit erworben hat.

Fritzsch, Martin, ein ums Jahr 1593 zu Dresden lebender Musiker, gilt als Componist des dem Caspar Fugger zugeschriebenen Choraltextes: »Wir Christenleut etc.« dessen Melodie: *g b a g* beginnt. Der erste Einzelnabdruck des Liedes stammt aus dem J. 1589 als Nummer einer »Comödie von der Geburt Christi«, die am Brandenburger Hofe unter Johann Georg im genannten Jahre aufgeführt worden ist. Zuerst als Choral findet sich dieses Lied im Dresdner Gesangbuch von 1594.

Frivolo (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung leicht, leichtfertig.

Frizzi, B., Arzt und Ingenieur zu Triest, ist musikalisch bekannt durch seine Schrift: »*Dissertazione di biografia musicale*« (Triest, 1805).

Digitized by Google

Frobese, ein Sänger, der in den Jahren von 1706 bis 1708 zu Berlin in königl. preussischen Diensten stand und bei Gelegenheit der damals begangenen Hochzeitsfestlichkeiten bei Hofe namhaft gemacht wird.

Fröhlich, Friedrich Theodor, talentvoller und fruchtbarer Componist, geboren am 25. Febr. 1803 zu Brugg im schweizerischen Canton Aargau, erhielt durch seinen Vater, einen Lehrer der dortigen Stadtschule, eine sorgfältige wissenschaftliche Erziehung, Musik nebenbei betreibend. Vom Gymnasium zu Zürich ging F. im Herbst 1822 nach Basel, um auf dortiger Hochschule die Rechte zu studiren. Seine Musikliebe trieb ihn schon damals dazu, in Concerten mitzuwirken, Lieder und Clavierstücke zu setzen, ja sogar als Naturalist ein Passionsoratorium zu componiren. Zu Ostern 1823 bezog er die Universität zu Berlin, wo er so mächtige musikalische Anregungen fand, dass er in den heftigsten Zwiespalt zwischen Neigung und Lebensberuf gerieth, in Folge dessen erkrankte und im Sommer 1825 in seine Heimath reisen musste. Hier gab er sich der Tonkunst ganz hin, componirte fleissig und gründete einen Gesangverein, den er leitete, sowie eine Streichquartett-Gesellschaft, in welcher er mitwirkte. Dadurch auf ihn aufmerksam geworden, schickte ihn die Regierung seines Cantons auf ihre Kosten nach Berlin, wo er von 1826 bis 1830 bei Zelter, Bernh. Klein u. s. w. gründliche musikalische Studien machte und überhaupt die künstlerischen Genüsse der Hauptstadt ganz und voll auf sich einwirken lassen konnte. Als städtischer Musikdirektor wurde er hierauf nach Aarau zurückberufen und documentirte seine Geschicklichkeit und seinen Fleiss dadurch, dass er nicht allein einen Vocal- und einen Instrumentalverein heranzog und leitete, den Gesangunterricht an der Canton- und Stadtschule gab und viele Privatlectionen ertheilte, sondern sich auch noch eifrig mit compositorischen Arbeiten befasste und Sinfonien, ein Passions- und Weihnachts-Oratorium, eine Pfingstcantate, ein zwölfstimmiges Miserere, 20 Motetten, 50 Chorlieder und zahlreiche ein- und mehrstimmige Gesänge schrieb, welche letzteren auch zum Theil im Druck erschienen. Bewundernswerth erscheint diese Leistungsfähigkeit, wenn man bedenkt, dass F. nur eine sechsjährige amtliche Thätigkeit vergönnt war, denn er starb schon am 16. Oktbr. 1836 zu Aarau.

Fröhlich, Georg, ein musikliebender Dilettant des 16. Jahrhunderts, um 1500 zu Läunitz geboren, war anfänglich in kurpfälzischen, und dann zehn Jahre in nürnbergischen Kanzleidiensten. Darauf lebte er zwölf Jahre als Stadtschreiber und Kanzleidirektor zu Augsburg, wurde jedoch 1548 vom Kaiser Karl V. entlassen, privatisirte längere Zeit in Kaufbeuern und wurde 1554 wieder nach Augsburg berufen. Der Tod muss ihn aber in jener Zeit ereilt haben, denn er hat letzterwähnte Stellung nicht angetreten. F. hat eine Abhandlung »Vom Preiss, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunst Musika« (Augsburg, 1540) veröffentlicht, die in Beyschlag's »*Sylloge variorum opusculorum*« (Halle, 1728), im dritten Fascikel des ersten Bandes abgedruckt sich findet.

†

Fröhlich, Joseph, gediegener deutscher Componist und hochbedeutender didaktischer und theoretischer Musikschriftsteller wurde am 28. Mai 1780 zu Würzburg geboren. Nachdem er seinen Vater, einen Schulrector und gründlichen Musikkenner, schon um 1784 verloren hatte, wurde er 1792 in das Erziehungsinstitut für arme Studirende im Juliushospitale zu Würzburg gebracht, wo er auch tüchtigen musikalischen Unterricht erhielt, so dass er 1801 als wirkliches Mitglied in der fürstbischöfl. Hofkapelle Aufnahme fand und seine musikalischen Uebungen gründlich weiterführen konnte. Jedoch vernachlässigte er seine wissenschaftlichen Studien, Philosophie und Rechtskunde, keineswegs. Im J. 1804 wurde er in Folge dessen zum Direktor des Harmonie-Musikinstituts an der Universität erhoben und trat zugleich als Privatdocent in die Section der allgemeinen Wissenschaften ein. Dies Musikinstitut verdankt ihm seine hohe Blüthe, indem er es nach mehreren Jahren zu einer allgemeinen

Digitized by Google

Landesschule der Musik umgestaltete, welche seitdem viele tüchtige Musiker heranerzog und auf die musikalischen Zustände in Baiern, die durch Aufhebung der Klöster (1811) sehr herabgekommen waren, segensreich und hebend mit einwirkte, dies nicht allein durch Unterricht von Seminarlehrern und Musiktalenten überhaupt, die sich in manchem Studienjahre bis zu 300 Zöglingen zusammenfanden, sondern auch durch Musteraufführungen auf dem Gebiete der geistlichen und weltlichen Tonkunst. Um der Gesammtbildung die nöthige Einheit und nachhaltige Einwirkung zu ermöglichen, schrieb er eine umfassende, von der Regierung adoptirte und empfohlene allgemeine Musikmethode, welche sich auf alle Musikzweige, auf Harmonie, Gesang, die Lehre aller Orchesterinstrumente und die Direktion von Instrumental- und Vocalchören ausdehnt. Auf wissenschaftlichem Gebiete war F. bereits 1811 zum ausserordentlichen Professor der philosophischen Facultät und im Laufe der Folgezeit zum ordentlichen Lehrer der Aesthetik und Pädagogik an der Würzburger Universität, sowie zum Mitgliede des Kreis-Scholarchats im unteren Mainkreise ernannt worden. In seinen Vorlesungen verfehlte er nie, den Einfluss der Musik auf Erziehung und Rhetorik zu betonen und zu beleuchten; sein System einer Encyclopädie der Musik- und Gymnasialstudien verdient noch heute der Berücksichtigung des Staats empfohlen zu werden. F. starb als Rector und Professor bei der philosophischen Facultät zu Würzburg am 5. Januar 1862. — Von seinen Compositionen sind erschienen: eine Serenade für Violine, Flöte, Clarinette und Fagott, Duos für Clarinette und Violine, ein vierhändiges Clavierconcert, Sonaten für Pianoforte und Violine u. s. w. Ausser diesen Instrumentalwerken hinterliess er im Manuscript: Sinfonien, eine Oper, zahlreiche Cantaten u. s. w. Gediegene Musikartikel und Recensionen von ihm befinden sich in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung, in der Zeitschrift »Cäcilia« und in der grossen Encyclopädie von Ersch und Gruber.

Fröhlich, Nanette, treffliche und talentvolle Pianistin und Sängerin, geboren 1797 zu Wien, erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht, ebenso wie ihre beiden weiterhin genannten Schwestern beim Chorregenten Hanss und machte bei Siboni gründliche Gesangstudien. Nachdem sie als Clavierspielerin vielfach öffentlich mit Beifall aufgetreten war, wurde sie 1819 als Gesanglehrerin an das Wiener Conservatorium berufen und wirkte auch in diesem Fache lange mit ausgezeichnetem Erfolge. — Ihre Schwester, Barbara F., geboren 1799 in Wien, als Altsängerin hochgeschätzt, verheirathete sich mit dem Flötenvirtuosen Ferd. Bogner und wurde später Musikmeisterin am adeligen Fräuleinstift zu Hernals bei Wien. — Die jüngste Schwester, geboren 1805 in Wien, machte ihre höheren Gesangstudien im Wiener Conservatorium, wo ihre Schwester Barbara zugleich ihre Hauptlehrerin war. Nicht ohne Erfolg debütirte sie nach ihrem Austritte aus dem Institute als Bühnensängerin in Sopranparthien und begab sich hierauf, um sich noch mehr zu vervollkommnen, zu Siboni, der in Kopenhagen ansässig geworden war. Nach erneutem zweijährigem Studium trat sie mit grösstem Beifalle auf Kunstreisen durch Dänemark, Schweden und Norwegen als Concertsängerin auf und wandte sich 1829 nach Italien, wo sie besonders in den Theatern zu Venedig (1829) und Mailand (1831) sich mit ausserordentlichem Erfolge hören liess. Mit dem Titel einer königl. dänischen Kammersängerin kehrte sie hierauf nach Wien zurück, wo sie Gesangunterricht ertheilte und bei grösseren Aufführungen sich als Solistin betheiligte.

Fröschel, ein in London wirkender deutscher Mechanikus, der ums J. 1795 der Harmonika einen Klangboden zufügte, wodurch er nicht nur dem Basse derselben eine ungemeine Stärke, sondern auch allen andern Tönen des Instruments eine grössere Klarheit verlieh. Die erste in dieser Art gebaute Harmonika wurde von Marianne Kirchgässner 1796 öffentlich vorgeführt. Vgl. Hamburger Correspond. vom November 1796. †

Frohberger, Johann Jacob, neben Buxtehude der ausgezeichnetste und berühmteste deutsche Orgel- und Clavierspieler des 17. Jahrhunderts und als

Digitized by Google

Virtuose der Vorläufer Joh. Seb. Bach's, sowie seines Landsmannes Händel, wurde um 1635 zu Halle geboren, wo sein Vater Stadtcantor war und dem Sohne wahrscheinlich auch den ersten Musikunterricht ertheilt hat. Durch Vermittelung des schwedischen Gesandten beim deutschen Reiche, welcher auf seiner Durchreise den Knaben hörte und von der schönen Sopranstimme desselben entzückt war, kam F. um 1550 nach Wien, wo sich der Kaiser Ferdinand III. seiner annahm und ihn behufs höherer Musikausbildung nach Rom zu Frescobaldi schickte. Was F. diesem unvergleichlichen Meister verdankte, war hochbedeutend, so dass er alsbald nach seiner Rückkehr aus Italien 1655 vom Kaiser zum Hoforganisten in Wien ernannt wurde. Sein Spiel war grossartig, wie man es in Deutschland bisher noch niemals gehört, und die Kunst, sämmtliche Register zu verbinden, das Pedal wirkungsvoll anzuwenden und über ein Thema stundenlang in den kunstreichsten Combinationen zu präludiren, soll in hohem Grade sein ausschliessliches Eigenthum gewesen sein. Auch das Clavier verstand er nicht minder kunstfertig zu behandeln, wie er denn auch zu den Ersten gehört, die für dieses Instrument geschmackvoll zu setzen verstanden. Sein Künstlerruhm verbreitete sich von Wien aus so schnell und weit, dass fremde Höfe häufige Einladungen an ihn ergehen liessen. So liess er sich auch in Dresden vor dem Kurfürsten Johann Georg II. hören, dem er zugleich die zum Vortrag gebrachten 18 Stücke, als Suiten, Toccaten, Capricen und Ricercaten im Manuscript überreichte und dafür mit einer goldenen Ehrenkette belohnt wurde. Im J. 1662 nahm F. in Wien einen längeren Urlaub, um in Paris und London aufzutreten. Von dieser Kunstreise weiss man mit Gewissheit nur soviel, dass sie mit Abenteuern verknüpft war, indem der junge Meister zweimal, auf französischem Gebiete und in der Nordsee, Räubern in die Hände fiel und im ärmlichsten Aufzuge endlich in London anlangte. Was eine gespreizte Phantasie mit den dürftigsten Notizen zu beginnen vermag, und wie eine solche wissenschaftliche Werke blasphemirt, das beweist die behaglich breite Darstellung dieser Reise bis auf Fétis und noch weiter, ganz besonders in Schilling's Universallexikon. In London soll F. unerklärlicher Weise erst längere Zeit als Balgtreter beim Hoforganisten gedient haben, ehe er erkannt und mit den grössten Ehren überhäuft wurde. Fest steht, dass er mit englischem Golde reich beladen nach Wien zurückkehrte, dort jedoch erfahren musste, dass er die Gunst des Kaisers vollständig verloren habe. Im höchsten Grade gekränkt, forderte er selbst seine Entlassung, die er unter ehrender Anerkennung seiner Wirksamkeit als Hoforganist und Lehrer schnell erhielt und zog sich nach Mainz zurück, wo er verschollen und von der Welt fast vergessen, um 1695 starb. — Von seinen Compositionen hat F. keine einzige veröffentlicht. Erst nach seinem Tode erschienen im Druck: »*Diverse curiose e rarissime partite di Toccate, Ricercate, Capricce e Fantasie etc. per gli amatori di cembali, organi ed istromenti*« (Mainz, 1695, 2. Aufl. 1699) und »*Diverse ingegnosissime, rarissime e non mai più viste curiose partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande e Gigue di cembali, organi ed istromenti*« (Mainz, 1714). Ausserdem besass, wie Gerber behauptet, Mattheson handschriftlich ein merkwürdiges Werk in vier Theilen, in welchem F. »seine wundersamen Fata und Reise-Aventüren musikalisch exprimiret«. Den grössten Schatz F.'scher Compositionen besitzt die Hofbibliothek in Wien im Manuscript, nämlich: *VII Toccate*, *V Capricce e Canzone* in 35 Blättern und *Libro secondo, terzo e quarto di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande ed altre Partite*, zusammen 222 Blätter, von denen ganz besonders bemerkenswerth die letzte Partite des zweiten Buchs, eine Art Variationen, überschrieben »Auf die Mayerin« sein möchte.

Frohnleichnam oder **Fronleichnam** (altdeutsch), d. i. des Herrn Leib (lat.: *corpus domini Jesu Christi*), bezeichnet die geweihte, nach dem Lehrbegriffe der katholischen Kirche in den wirklichen Leib Jesu verwandelte Hostie. Die zufolge dieser Lehre seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts herrschend gewordene Anbetung der geweihten Hostie und insbesondere eine Erscheinung, welche die

Digitized by Google

belgische Nonne Juliana gehabt haben wollte, veranlasste zunächst den Bischof Robert von Lüttich 1246, die Hostienverehrung durch ein Fest für seine Diöcese anzuordnen, worauf Papst Urban IV. durch eine Bulle vom J. 1264 der ganzen Christenheit befahl, jenes Fest als Frohnleichnamsfest (*Festum corporis Christi*) zu feiern. Ausgeführt wurde dieser Befehl aber erst, nachdem er auf dem Concil zu Vienne im J. 1311 durch Papst Clemens V. von Neuem eingeschärft worden war. Seitdem ist das Fest des F. das glänzendste unter den Festen der katholischen Kirche geworden. Der Natur der Sache nach müsste dasselbe auf den Gründonnerstag fallen; da es aber auf ein Freudenfest abgesehen war, das sich zur Charwoche schlecht schickte, so wurde als feststehender Tag der Donnerstag nach dem Trinitatisfeste festgestellt. Grosse Prozessionen, auf welche allerlei Lustbarkeiten folgen, sollen diesem Feste sein besonderes Gepräge verleihen. Nach allgemeiner Annahme rührt das poetisch-musikalische Officium der ganzen Festlichkeit von Thomas von Aquinum her, welcher vom Papste eigens damit betraut worden war. Die F.-Prozession ist die feierlichste im ganzen Jahre und wird am Festtage nach dem Hochamte, dann am achten Tage und an vielen Orten auch am Sonntage nach dem Donnerstag begangen und zwar in der Art, dass sie sich bei günstiger Witterung auch ausserhalb der Kirche durch die Strassen und Fluren bewegt. Die Betheiligung des Sängerchors daran besteht in der Absingung von bezüglichen Hymnen, von denen die Ritualien namentlich »*Pange lingua*«, «*Sacris solemniis*«, »*Verbum supernum prodiens*« und »*Salutis humanae sator*« bezeichnen. In Deutschland und einigen anderen Ländern ist es, trotzdem das römische Ritual es keineswegs vorschreibt, Gebrauch, das sogenannte Allerheiligste während des Festzugs an vier geschmückten, altarähnlichen Tischen (Stationen) niederzusetzen, die Anfangsverse der vier Evangelien zu singen, darauf kurze Gebete zu verrichten und ehe der Zug weiter sich bewegt, den Segen zu ertheilen. — Das Rituale Ratisbonense bezeichnet das Amt des Sängerchors bei dieser Prozession folgendermassen: »*Chorus musicus, deinde crux saecularis*«, d. h. vor dem Kreuze, das dem Säcularclerus vorgetragen wird, gehen die Sänger (in Chorkleidung); »*dum sacerdos discedit ab altari, clerus vel sacerdos cantare incipit hymnum: Pange lingua. Absoluto hymno, possunt cani psalmi aliquot, huic festo congruentes, uti: Credidi, Laudate dominum de coelis etc., vel Sequentia: Lauda Sion. Quum ad primum (secundum) altare perventum fuerit, canitur aliquod Mottetum vel Responsorium.*« Hierauf hat der Chor nur auf die bekannten Versikel zu antworten. Beim Weggang vom ersten Altare singt der Chor den Hymnus: »*Sacris solemniis*«, beim Verlassen des zweiten und dritten Altars die Hymnen: »*Verbum supernum*« und »*Salutis humanae sator*«.

Froid, ein französischer Componist und Musiklehrer aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, über den der *Mercure galant* vom J. 1678 p. 55 berichtet: »*Un homme fort consommé en musique et qui fait de très habiles écoliers.*
†

Fromm, Andreas, ein deutscher Theologe, der, geboren um 1620 in der Mark Brandenburg, gestorben als Magister und Musiklehrer zu Strahow am 16. Octbr. 1683, ein bewegtes Leben führte, dessen Einzelnheiten das comp. Gelehrten-Lexikon mittheilt. Er veröffentlichte an dem Orte seiner ersten Berufsthätigkeit, Stettin, 1649 einen musikalischen Actus »*De Divite et Lazaro*« mit 14 Stimmen für zwei Chöre und einen »*Dialogum Pentecostalem*« für zehn Stimmen.
†

Fromm, Emil, trefflicher deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 29. Januar 1835 zu Spremberg in der Niederlausitz, machte seine höheren musikalischen Studien auf dem königl. Institute für Kirchenmusik in Berlin, unter der speciellen Leitung von A. W. Bach, Grell und Schneider, worauf er, mit vorzüglichen Zeugnissen ausgestattet, 1859 Cantor an der Oberkirche und Gesanglehrer am Gymnasium zu Cottbus wurde. In dieser Stellung zeichnete er sich zugleich als Componist und Dirigent eines von ihm gegründeten Ge-

Digitized by Google

sangvereins so aus und erwarb sich um das musikalische Leben in der Stadt seines Berufs solche Verdienste, dass ihm vom Ministerium 1866 der Titel eines königl. Musikdirektors verliehen wurde. Im J. 1869 erhielt F. den Ruf als Organist an St. Nicolai in Flensburg, in welcher Stadt er abermals einen ergiebigen Wirkungskreis für seine echt künstlerischen Bestrebungen fand. Von seinen zahlreichen Compositionen kennt man ein Oratorium »die Kreuzigung des Herrn«, zwei Passionscantaten, Gesänge und Lieder und besonders, da durch den Druck verbreitet und vortheilhaft bekannt geworden, Stücke verschiedener Schwierigkeit und Studienwerke für Orgel.

Frommann, Johann Christian, deutscher Arzt und als koburgischer Landphysikus und Professor angestellt, veröffentlichte einen lateinisch geschriebenen Tractat »*De Fascinatione*« (Nürnberg, 1675), in dessen erstem Buche P. I. Sect. II. Cap. 3: »*De musicae vi in animata, bruta, homines, spiritus et morbos*« wissenschaftlich erörtert wird. †

Fromme, Valentin, deutscher Theologe, geboren am 22. Febr. 1601 zu Potsdam, studirte zu Wittenberg und starb als Superintendent am 2. April 1679 zu Alt-Brandenburg. In seiner 1665 herausgegebenen Schrift »*Isagoge philosophica*« im 3. Buche handelt er u. A. auch ausführlich über Musik. †

Frommelt, A., Prediger an der Garnisonkirche zu Berlin, ist der Componist von Liedern und zahlreichen, in der Zeit von 1821 bis 1835 erschienenen angenehmen Rondos, Potpourris, Tänzen u. s. w. für Pianoforte, die zu ihrer Zeit bei den Dilettanten sehr beliebt waren. Ausserdem hat er eine Schrift über die Würde und den civilisatorischen Beruf der Musik veröffentlicht.

Fronduti, Giovanni Battista, ein italienischer Componist aus Gubbio, der 1709 für das Theater zu Terni die Musik zu dem Drama: »*Impegna degli dei per le glorie d'Enea*« geliefert hat. †

Front (vom lat. *frons*, d. i. Stirn), s. Orgelfront.

Front nennt man ein kurzes Feldstück, das bei den Waffenübungen in der deutschen Armee in folgender Klangweise seine Verwerthung findet:

2.

Front-, Prospect-, Façade-Pfeifen nennt man alle in der Anschauungsfläche einer Orgel aufgestellten Schallröhren, die derartig geordnet werden, dass sie, in Feldern und Thürmen gruppirt, auf das Auge architektonisch einen wohlgefälligen Eindruck machen. Die F., wenn sie klingend sind, fertigt man gewöhnlich aus reinem englischen Zinn mit aufgeworfenen Labien an und polirt sie recht hell, damit sie den Einflüssen der Luft mehr trotzen; seltener finden blinde, versilberte, aus Holz nachgebildete Pfeifen hierzu Anwendung. Wenn man in früherer Epoche aus den verschiedensten Orgelstimmen einzelne Züge als F. benutzte, so hat man dagegen in neuerer Zeit dieser Gewohnheit entsagt und setzt nur offene Principalpfeifen dahin, weil diese in der Orgel herrschenden Register am stärksten wirken sollen und von hier aus unbehindert ihren Klang an den Schallraum geben müssen. Besonders trieb man im 17. Jahrhundert einen Luxus in der Ausputzung der F. Man vergoldete oft die in jedem Hauptfelde befindliche grösste Pfeife und formte Aufschnitt (s. d.) und Labien (s. d.) wie ein hässliches Menschenantlitz, weshalb solche Pfeifen gewöhnlich Monstres genannt wurden; jetzt sucht man durch die einfachste Gestaltung und Anordnung der F. dem veredelten Zeitgeschmacke zu genügen. 2.

Frontispice oder **Fronton** (franz., lat.: *frontispicium*), s. Principal.

Frontori, Luigi, italienischer Tonkünstler, geboren 1805 zu Cento, war Kapellmeister in Frosinone und hat als solcher im J. 1831 ein Buch veröffentlicht, welches den Titel führt: »*Le trenta tre giornate musicali etc.*«

Frosch (franz.: *hausse*) ist die Benennung eines Theiles des bei Geigen-

Digitized by Google

instrumenten verwendeten Bogens. Dieser am unteren Ende befindliche, gewöhnlich aus Ebenholz oder Elfenbein gefertigte Bogentheil, der in früherer Zeit wahrscheinlich die Gestalt eines F.'s hatte, dient dazu, die Pferdehaare, welche in demselben eingeleimt sein müssen, nach Belieben spannen zu können, was mittelst einer Schraube geschieht, die, sich in einer in dem F. befindlichen Mutter bewegend, eine bis ins Kleinste gewünschte Regelung gestattet. Die Grösse des F. ist bedingt durch die Grösse des Bogens. — Ferner wenden die Orgelbauer diesen Ausdruck für kleine hölzerne, keilförmige Klötze an, durch welche die Koppelung zweier Manuale bewirkt wird. Diese Klötzchen, zwischen den Manualen, die sie koppeln sollen, beweglich befestigt, haben die Breite einer Taste, erhalten zur Höhe die Entfernung der beiden zu koppelnden Manuale und an einem Ende die volle Breite der Entfernung, welche die bei der Koppelung vorwärts oder rückwärts zu schiebende Tastatur zwischen den beiden Ruhelagen zeigt. Durch die Tastaturverschiebung müssen sich die beweglich befestigten F. zwischen beiden Manualen hoch richten und den ganzen Raum zwischen denselben ausfüllen, damit, wenn man auf eine Taste des Obermanuals drückt, die darunter befindliche des Untermanuals sich ebenso tief nieder bewegt. Ausführlicheres über die Anwendung der F. in der Orgelbaukunst findet man in dem Artikel Schiebekoppel. Frösche mit bis über ihre Mitte hinausgehenden Einschnitten nennt man Gabeln oder auch Scheeren-Koppelhölzer und spricht demgemäss auch von einer Gabelkoppel (s. d.). 2.

Frosch, Johann, latinisirt Froschius, deutscher Theologe, ist der Verfasser eines Tractats: »*Rerum musicalum opusculum rarum ac insigne etc.*« (Strassburg, 1535), welches wahrscheinlich nach seinem Tode erschienen ist. Derselbe, für den Jugendunterricht bestimmt, giebt in neunzehn Kapiteln nur den Gesang Betreffendes und wird von Forkel als theilweise sehr gut gearbeitet bezeichnet. Wichtig sind die am Ende angefügten, überdies auch prachtvoll gedruckten vier- und sechsstimmigen Beispiele. — Auch ein Componist Namens F. ist aus jener Zeit anzuführen, von dem eine Sammlung weltlicher Lieder 1548 erschienen ist, wovon sich ein Exemplar noch in der Zwickauer Bibliothek vorfindet. Wahrscheinlich war der erstgenannte F. der bekannte Carmelitermönch aus Bamberg und Doctor der Theologie, der 1533 als Pastor zu Nürnberg an St. Sebald gestorben ist, doch lassen sich gegen diese Annahme fast ebensoviel berechtigte Gründe als dafür anführen. †

Froschauer, Johann, dessen deutschen Namen statt des in den Wörterbüchern corrumpirten Froschoure erst Fétis retabliren musste, war einer der ältesten deutschen Notendrucker. Er arbeitete in der Zeit von 1496 bis 1501 in Augsburg, wo er auch sein erstes Notenwerk, Mich. Kiensbeck's oder Keinspeck's »*Lilium musicae planae*« druckte, welches, wie Stetten in seiner Kunstgeschichte behauptet, mit in Holz geschnittenen, unbeweglichen Noten angefertigt gewesen sei.

Frovo, Joaõ Alvarez, portugiesischer Musikgelehrter und Kirchencomponist, geboren 1608 zu Lissabon und daselbst 1671 als Kapellan und Bibliothekar des Königs Johann IV. gestorben, hat folgende theoretische Werke geschrieben: *Speculum universale, in quo exponuntur omnium ibi contentorum auctorum loci, ubi de quolibet musices genere disserunt, vel agunt.*« *Tom. I. II* (1651); »*Theorica e Practica da Musica*«; »*Breve explicaçaõ da Musica*« und »*Discorsos sobre la perfeçao do diatessaron etc.*« (Lissabon, 1662). Nur das letztere seiner Werke scheint gedruckt zu sein, die andern befinden sich als Manuscript in der königl. Bibliothek zu Lissabon. Auch als Componist hat F. sich durch mehrere Hymnen, Messen, Lamentationen, Psalmen und Responsorien hervorgethan, jedoch scheinen nur wenige derselben noch in Bibliotheken versteckt zu sein. Vgl. Machado Bibl. Lus. Tom. II p. 586 und v. Blankenburg's Zusätze zu Sulzer, Band II. Seite 517. †

Digitized by Google

Früh, Gottlieb, ein guter Clavier- und Orgelspieler, geboren zu Mühlhausen um 1750, war daselbst Organist an der Hauptkirche zu St. Blasius und gab 1783 sechs leichte Claviersonaten seiner Composition heraus. Im Manuscript findet man von ihm in Thüringen noch hin und wieder einige Harfenconcerte, Sonaten und Orgelvorspiele vor. — Aus seiner Familie stammt Armin Leberecht F., geboren am 15. Septbr. 1820 zu Mühlhausen. Derselbe erhielt neben der höheren Gymnasialbildung in seiner Vaterstadt einen guten musikalischen Unterricht. Um Theologie zu studiren, bezog er 1840 die Universität zu Jena und ein Jahr später die zu Berlin. Die musikalischen Anregungen, die in Berlin auf ihn einwirkten, äusserten einen so starken Eindruck auf ihn, dass er sein Fachstudium aufgab und sich ganz der Musik widmete, zu welchem Zwecke er u. A. bei S. W. Dehn Unterricht im Contrapunkt nahm. Nach Vollendung seiner Vorbereitung liess er sich in Berlin als Gesanglehrer nieder und beschäftigte sich eifrig mit der Composition. Im J. 1857 erfand er einen Apparat, von ihm Semeio-Melodicon genannt, der den Elementar-Musikunterricht, besonders in Schulen, durch Vereinigung der sichtbaren Notengestalt mit ihrer hörbaren Bedeutung erleichtern sollte. Durch einen Druck des Fingers nämlich auf den Notenkopf wurde der Ton der Note hörbar, und dem lernenden Gesangschüler wurde so durch die Wahrnehmung des Gesichts und Gehörs zugleich der Ton und seine Lage eingeprägt. Genauer über diese Erfindung ergeht sich ein Artikel in der Neuen Berliner Musikztg., Jahrg. 1857 Nr. 23 und 24. F. begab sich mit diesem Apparate auf Reisen, und es gelang ihm, überaus günstig lautende Gutachten von Fétis, Moscheles, Steph. Heller, Auber, Halévy, Dreyschock, Gathy, dem Berliner Tonkünstlerverein, dem Pariser Conservatorium u. s. w. zu erhalten, auf welche gestützt, er im Frühjahr 1858 nach Dresden zog, um eine eigene Fabrik für seine Apparate zu gründen. Dieses Unternehmen scheint jedoch an der Gleichgültigkeit der musikalischen Welt gegen diese Erfindung gescheitert zu sein. F. selbst lebt seit jener Zeit in Dresden als Componist und Musiklehrer. Von seinen Compositionen sind durch den Druck oder durch öffentliche Vorführungen bekannt geworden: eine Sinfonie, Gesänge und Lieder und die Opern: »Die Bergknappen«, »Die beiden Figaro«, »Der Stern von Granada«, »Nachtigall und Savoyarde«.

Frühof, Heinrich Wilhelm, ein musikgebildeter Dilettant, geboren am 15. Jan. 1800 zu Rudolstadt, zeichnete sich als guter Clavier- und Orgelspieler aus und hat auch Claviercompositionen verschiedener Art veröffentlicht.

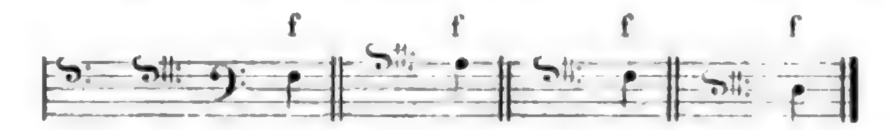
Frühwald, Joseph, trefflicher deutscher Gesanglehrer, geboren am 19. Jan. 1783 im Pfarrbezirk der niederösterreichischen Stiftsherrschaft Göttweih, war seit seinem 10. Jahre Chorknabe in der Benedictiner-Abtei Göttweih, wo er gleichzeitig musikalischen Unterricht erhielt. Im J. 1798 kam er nach Wien, wo er bald darauf für kleine Tenorparthien im Leopoldstädter Theater engagirt wurde, hauptsächlich aber als Kirchensänger wirkte. Von Salieri empfohlen, wurde ihm 1807 ein Platz im Personal der Hofoper. Zehn Jahre später erhielt er die Stelle eines Professors der Gesang-Elementarklasse am Wiener Conservatorium und später, nach Philipp Körner's Tode, zugleich diejenige eines Gesanglehrers der Sängerknaben der k. k. Hofkapelle und eines ersten Choralisten.

Fruytiers, Jan (oder Jean), flamändischer Dichter und Musiker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, lebte um 1565 zu Antwerpen, und veröffentlichte u. A. daselbst: »*Ecclesiasticus oft the wise sproken Jesu des soons Syrach etc.*« (Antwerpen, 1565).

Fry, William, einer der vorzüglichsten der national-amerikanischen Componisten, geboren 1815 zu New-York, schrieb zahlreiche Orchesterwerke und Opern, die in seiner Heimath hochgeschätzt waren, aber nicht bis nach Europa gelangt sind. F. selbst starb im J. 1865 in Havanna.

Digitized by Google

F.-Schlüssel (franz.: *clef de fa*; ital.: *chiave di fa*), ein Zeichen, welches aus einem kreisförmigen Zuge besteht, um die, von unten gezählt, vierte Linie des Notensystems geschlungen wird und anzeigt, dass auf dieser Linie das f zu notiren ist. Da dadurch, dass f auf einer oberen Linie notirt wird, den



gangbarsten tieferen Tönen (Bass) des Tonreichs die Möglichkeit geschaffen ist, meist innerhalb des Systems eine Stelle zu erhalten, so giebt man dem F. auch den Namen Bassschlüssel. Ehemals setzte man diesen Schlüssel auf die dritte, vierte oder fünfte Linie, je nachdem die Klänge, welche notirt werden sollten, höher oder tiefer lagen, und nannte dem entsprechend den letzteren den tiefen-, den ersteren den hohen- und den mittleren schlechtweg den Bassschlüssel. Alle drei Schlüssel findet man noch häufig in Notendrucken aus dem 16. und 17. Jahrhundert vertreten. S. auch Notenschrift. 0.

Fuchs, Aloys, einer der gründlichsten deutschen Musikkenner und ausübenden Dilettanten, geboren am 23. Juni 1799 zu Naase im österreichischen Schlesien, war der Sohn eines Schullehrers, von dem F. die Anfangsgründe des Singens und Clavierspiels erlernte. In seinem 11. Jahre wurde er als Sängerknabe in das Minoritenkloster zu Troppau gebracht, woselbst er sechs Jahre hindurch neben den Schulwissenschaften auch Generalbass, Orgel- und Violoncellospiel treiben durfte und wegen seines vom Blattlesens und seines unfehlbaren Treffens im Gesang in Ansehen stand. Im J. 1816 bezog er die Universität zu Wien, um die Rechte und Philosophie zu studiren. Als armer, auf sich selbst angewiesener Student gab er vielfach Unterricht und machte sich durch sein Musiktalent bei Gesangvereinen und öffentlichen Aufführungen sehr nützlich. Dies brachte ihn in den Verkehr mit zahlreichen einheimischen und fremden Künstlern, die sein Musikwissen sehr förderten. Auch im Clavier- und Violoncellospiel brachte er es damals bis zur Bedeutsamkeit. Im J. 1823 fand F. eine Anstellung im Staatsdienste und wurde im Laufe der Zeit Concept-Adjunkt im k. k. Hofkriegsrath zu Wien. Als Beamter musste er seine Musikübung auf die wenigen Freistunden verlegen, erübrigte aber dennoch noch Zeit, um auch Musikgeschichte zu studiren. Die anhaltende Beschäftigung mit dem biographischen Theil derselben brachte ihn auf die Idee, sich eine Autographensammlung besonders der Musikwerke berühmter Componisten aller Völker und Zeiten anzulegen. Mit beharrlicher Geduld, mit Geldopfern und wissenschaftlich systematisch verfahrend, gelang es ihm, einen Manuscriptenschatz und nebenbei eine Porträtsammlung von Musikern, Dilettanten, Instrumentenmachern u. s. w. zusammenzubringen, wie sie fast einzig in ihrer Art dasteht. Aus diesen Sammlungen schöpfte er zugleich vielfach einen werthvollen Stoff zu bisher ganz unbekannt gewesenen Mittheilungen über verschiedene Meister, besonders über Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven, die er in Wiener und Berliner Musikzeitungen verwerthete. F. und seine Sammlungen wurden ein Centralpunkt für den Wien besuchenden Musikforscher, der einem solchen oft reiche Ausbeute bot. F. starb am 20. März 1853 zu Wien. Viele Jahre hindurch war er auch als Basssänger Mitglied der Hofkapelle gewesen. Seine mühsam zusammengebrachten Sammlungen wurden leider durch Einzelverkauf überall hin zerstreut.

Fuchs, Georg Friedrich, geschickter deutscher Harmoniemusik-Componist, geboren am 3. Decbr. 1752 zu Mainz, wurde schon als Knabe zu fleissigen Uebungen auf Clarinette, Fagott und Horn angehalten und erhielt im vorgerückteren Jugendalter bei Cannabich Compositionsunterricht. Bald darauf wurde er Militär-Musikmeister in Zweibrücken, welche Stelle er 1784 aufgab, um sein Heil in Paris zu versuchen. Dort erwarb er sich durch seine Fähig-

Digitized by Google

keiten und Kenntnisse einen so guten Ruf, dass er bei Gründung des Conservatoriums den ersten zwölf Lehrern beigesellt wurde, welche die Musiker für die Armeen der französischen Republik zu bilden hatten. Bei der Reform dieses Instituts im J. X. der Republik wurde er seiner Lehrerstellung enthoben und sah sich ausschliesslich auf kümmerliche Einkünfte durch Arrangements für Harmoniemusik angewiesen. Er starb am 9. Oktbr. 1821 zu Paris, fast vergessen, nachdem er noch zwei Jahrzehnte zuvor unter den Ersten seines Fachs geglänzt hatte. Seine Compositionen bestehen in Stücken aller Art, besonders Märschen für Harmonieorchester, Concerten für Flöte, Clarinette und Horn, Quartetten, Trios und Duos für Blaseinstrumente und auch sechs Streichtrios. Seine Arrangements repräsentiren eine auch nicht annähernd zu bestimmende grosse Zahl.

Fuchs, Heinrich, vorzüglicher deutscher Hornvirtuose und fruchtbarer Componist für sein Instrument, geboren am 18. Febr. 1791 zu Dessau, war in seiner Vaterstadt als herzogl. Kammermusiker angestellt, als welcher er am 14. März 1849 starb.

Fuchs, Julius, Pianist und Organist, bekannt als Organisator und Leiter von Monstre-Musikaufführungen, wurde 1836 zu Potsdam als Sohn des verdienstvollen Clavierlehrers und Organisten am Cadetteninstitut Georg Leberecht Dorius F. geboren. Schon 1846 liess er sich als Pianist mit Mendelssohn's G-moll-Concert öffentlich in seiner Vaterstadt hören und bildete später mehrere Vereine, in deren Concerten seine ersten Compositionen zur Aufführung gelangten. Von 1852 bis 1856 Lehrer und Organist beim königl. Cadettencorps zu Potsdam, wurde er hierauf in derselben Eigenschaft nach Berlin berufen und machte sich dort durch eine zur 150jährigen Jubiläumsfeier des Berliner Cadettencorps geschriebene Festmusik für Soldatenchöre und Militärmusik in weiteren Kreisen bekannt. F. stiftete in Berlin den Berliner Dilettanten-Orchesterverein, sowie einen Gesang- und Orchesterverein bildender Künstler, mit denen vereinigt er grosse Aufführungen für patriotische Zwecke und bei patriotischen Gelegenheiten (1866 beim Einzuge der Truppen aus dem österreichischen Kriege u. s. w.) veranstaltete und durch öffentliche Aufrufe auch das grosse Publikum zu thätiger Mitwirkung anzuspornen suchte. Er gründete, um die Massen für musikalische Aufführungen heranzubilden, ein besonderes Musikinstitut, dessen grossartige Anlage aber auf Capitalien zählte, wie sie ihm nicht zu Gebote standen. Die von Fr. Mücke gestiftete Berliner Akademie für Männergesang wählte F. zum Direktor, der hierauf in mehreren Kirchenconcerten des Vereins auch als Orgelspieler öffentlich auftrat. Beim 14. Märkischen Volks-Gesangfeste 1867 wurde F. von 64 Vereinen zum Direktor des Gesammt-Sängerbunds erwählt und 1868 als Delegirter zum nordamerikanischen Gesangfeste nach Chicago entsendet. Den vorübergehenden Aufenthalt in Chicago verwandelte F. in einen bleibenden, gründete eine Sinfoniekapelle und stand bei Gelegenheit der Humboldt-, sowie der Beethovenfeier an der Spitze des Allgemeinen Sängerbunds, mit dem er auch grosse Musikaufführungen zum Besten der Verwundeten im deutsch-französischen Kriege veranstaltete. Bei dem grossen Brande in Chicago 1871 rettete F. nichts als das Werk einer fast zwanzigjährigen Thätigkeit, eine Monographie über die musikalische Literatur. Mit weiteren Organisationsplänen beschäftigt, lebt er noch gegenwärtig in Chicago. — Sein Halbbruder, Karl Dorius Johannes F., geboren am 22. Oktbr. 1838 zu Potsdam, ist ein vorzüglicher Pianist und hat sich bereits durch selbstständige philosophische Untersuchungen bedeutende Verdienste um die Kunstästhetik erworben. Nachdem er von 1852 bis 1859 das Gymnasium besucht hatte, bezog er die Universität zu Berlin und studirte bis 1864 erst Theologie, dann Philosophie. Inzwischen trieb er auch mit dem grössten Fleisse höhere Clavierstudien bei H. v. Bülow und Harmonielehre bei Weitzmann, später Composition bei Kiel. Als Hauslehrer, u. A. beim Maler Steffek, wirkte er bis 1869 und gab gleichzeitig an der Neuen Akademie der Tonkunst

Digitized by Google

Clavierunterricht. Dort lernte er seine nachmalige Gattin Clara Werner, eine befähigte Sängerin, kennen, mit der er in Berlin und in den Provinzen Schlesien und Pommern Concerte gab. Im Juli 1869 übernahm F. die Organistenstelle an der St. Nicolaikirche in Stralsund, wo er seine auf Schopenhauer begründeten musikphilosophischen Principien ausbaute und durch eine gehaltvolle Dissertation »Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst« (Stralsund, 1869) sich den philosophischen Doctortitel der Universität Greifswald erwarb. Im J. 1871 kehrte F. nach Berlin zurück, ist daselbst als Pianofortelehrer und als musikalischer Schriftsteller thätig und in Concerten mit ausgezeichnetem Erfolge als geistvoller Interpret älterer und neuester Clavierwerke aufgetreten. Als Mitarbeiter des Musikalischen Wochenblatts hat er sich in längeren Artikeln mehrfach polemisch gegen die moderne Aesthetik vernehmen lassen. Ausser der genannten Dissertation, welche 1870 in zweiter Auflage zu Leipzig erschien, veröffentlichte er an selbstständigen Schriften: »Ungleiche Verwandte unter den Neudeutschen« (Berlin, 1868) und »Virtuose und Dilettant, Ideen über Clavierunterricht und über reproductive Kunst« (2. Aufl. Leipzig, 1870), welche letztere eine zum Theil glänzende Aufnahme fand. Der Veröffentlichung entgegen geht ein technisches Clavierwerk F.'s, betitelt »Logik der Hände«, ein Lexikon der elementaren clavieristischen Thätigkeit (Pentachord, Scalen, Drei- und Viergriffe), geordnet nach den Principien der Symmetrie der Claviatur, ferner nach dem der Congruenz zwischen ortsverschiedenen Tastanlagen des Claviers, endlich nach dem der Gradation der Schwierigkeiten und immerwährenden geistigen Selbstthätigkeit der Uebenden. Anerkennend hervorzuheben ist noch, dass F., obwohl von der sogenannten neudeutschen Parthei in der Musik begünstigt, kein Partheigänger, sondern überzeugungsgemäss nur der Wahrheit zu dienen beflissen ist.

Fuchs, Peter, trefflicher Violinvirtuose, geboren um 1750 in Böhmen, bildete sich in Prag aus, woselbst er bereits 1768 eine Rolle spielte und begab sich hierauf nach Ungarn. Im J. 1794 wurde er als Violinist der Hofkapelle in Wien angestellt und ertheilte nebenbei einen gründlichen Unterricht auf seinem Instrumente, der ihm viele Schüler zuführte, von denen mehrere sich später eines guten Rufs in der Musikwelt erfreuten. F. starb im J. 1804 zu Wien und hat als Componist ein Violinconcert, Sonaten für Violine und Violoncello und Variationen für Violine hinterlassen, die auch sämmtlich im Druck erschienen sind.

Fuchsschwanz, ist der Name eines Vexirregisters, welches an alten Orgeln häufig vorkam. Näheres siehe unter *Noli me tangere.*

Füchs, Ferdinand Karl, talentvoller deutscher Componist, geboren am 11. Febr. 1811 zu Wien, absolvirte seine musikalischen Studien am Conservatorium seiner Vaterstadt und trat zuerst mit zahlreichen Liedern hervor, die zwar nicht von Tiefe, aber von Sangbarkeit und Geschmack Zeugniss ablegten, so dass sie beliebt und in weiten Kreisen bekannt wurden. Auch seine in Wien zur Aufführung gelangte Oper »Gutenberg« bekundete viele treffliche Eigenschaften nach Seite des Angenehmen und Fliessenden hin, ermangelte aber origineller Schöpferkraft gänzlich. Aehnliches gilt von seiner zweiten Oper »der Tag der Verlobung«, die 1842 gegeben wurde. F. vollendete noch die Oper »die Studenten von Salamanca«, die jedoch keine Aufführung erfuhr, da der Componist selbst schon am 7. Jan. 1848 zu Wien starb. Er hinterliess den Ruf eines wahrhaft edlen Künstlers, dessen Lieder gänzlicher Vergessenheit vielleicht trotzen werden.

Führer (lat.: *dux* oder *subjectum*, ital.: *guida*, franz.: *sujet*) nennt man den Hauptsatz der Fuge, das Fugenthema, im Gegensatz zum sogenannten Gefährten. Näheres unter Kanon und Fuge.

Führer, Robert, vortrefflicher Orgelspieler und hochbegabter Tonkünstler überhaupt, geboren am 2. Juni 1807 zu Prag, wo er auch, besonders unter Leitung Wittasek's, seine Musikstudien machte. Noch Jüngling, erhielt er die

Digitized by Google

Stelle als Organist an der Kirche St. Veit, wurde 1830 zum Lehrer an der Prager Organistenschule und zehn Jahre später als Nachfolger Wittasek's zum Domkapellmeister ernannt. Leider brachte ihn ein fortgesetzt regelloser Lebenswandel schon 1843 auch um das letztgenannte ehrenvolle Amt, und er begab sich, in Prag gemieden, nach Salzburg, Baiern und Oesterreich. Nach seiner Ausweisung aus Baiern brachte er einige Zeit zu Braunau am Inn zu, bis er 1857 die Organistenstelle in Gmunden und Ischl erhielt, die er aber wieder nicht lange inne hatte. Unstät weiter wandernd, nahm er endlich in Wien einen bleibenden Aufenthalt und suchte als Lehrer und Musikschriftsteller zu wirken. In bedrängten Umständen starb er in einem Hospitale zu Wien am 28. Novbr. 1861. — Von seinen Compositionen erschienen zahlreiche Kirchensachen aller Art und Orgelstücke im Druck, ebenso theoretisch-didaktische Werke, als: »Praktische Anweisung zum regelrechten Erlernen des Pedalgebrauchs auf der Orgel«; »Musikalisch-liturgisches Handbuch zum Gebrauch für Chordirektoren«; »Praktische Anleitung zu Orgelcompositionen«; »Die melodisch-harmonische Verbindung der Tonarten nach den einfachsten und natürlichsten Formen«; »Lehrgang zur Erlernung der Harmonie und des Generalbasses«; »Anweisung zum Präludiren« u. s. w. Ausserdem sind noch Musikzeitungsartikel über ähnliche Fragen von ihm zu verzeichnen. Die Leichtfertigkeit, welche sein Leben und Schaffen bezeichnet, hat dem Werthe seiner Arbeiten grossen Abbruch gethan.

Fuëllana, Michael **de,** auch Fuenllana geschrieben, ein spanischer, von seiner Jugend an blinder Tonkünstler des 16. Jahrhunderts aus Navalcarnero bei Madrid, veröffentlichte Stücke für Viola unter dem Titel: »*Orfenica lyra, libro de Musica para Viguela*« (Sevilla, 1554). †

Füllpfeife ist die häufig gebrauchte Benennung für eine nicht klingende (blinde) Pfeife, die nur zur Ausfüllung des Raumes oder als Zierrath mit in der Orgelfront steht.

Füllquinte hiess und heisst noch jetzt mitunter eine 1,66 Meter gross gefertigte Principalstimme, die wahrscheinlich ihrer Grösse und ihres scharfen Klanges wegen diese Benennung erhielt. Diese Stimme muss in ein Hauptmanual gesetzt werden, das viele starke Stimmen führt, indem es diesen eine vorzügliche Fülle zu verleihen vermag. Schilling in seinem »Universallexikon der Tonkunst« sagt von der Wirkung der F., dass diese Stimme in Verbindung mit Principal, 1 und 1,25 Meter gross, in schnellen Passagen benutzt, einen 2,5 Meterton von ganz eigenthümlichem und nicht unangenehmem Charakter gebe. 2.

Füllsack, Zacharias, oder **Fullsack,** ein deutscher Musiker, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts lebte und in Gemeinschaft mit Hildebrand »Auserlesene Paduanen vnd Galliarden zu 5 Stimmen, auff allerley Instrumenten zu gebrauchen etc.« (Hamburg, 1607) herausgegeben hat. †

Füllstimmen sind Stimmen, welche in Tonstücken, worin nicht sämmtliche Stimmen Hauptstimmen sind, den Hauptstimmen beigesellt werden, um die Harmonie zu füllen und den Klang abzurunden. So kann ein z. B. vierstimmiger Satz zwei Hauptstimmen enthalten, die etwa einen Kanon (s. d.) führen; dazu ist ein Bass, ausserdem noch eine vierte Stimme gesetzt, welche ihren ganz eigenen Gang nimmt und, ohne an dem Kanon weiter sich zu betheiligen oder sonst irgend als selbstständige Melodie hervorzutreten, nur den Zweck hat, die Harmonie vollständig auszudrücken. Diese vierte Stimme ist eine F. Aehnlich in freien Orchestersätzen die den Hauptmelodien beigegebenen untergeordneten Harmonie- und Klangausfüllungen; desgleichen in älteren, meist nur für eine Singstimme, ein obligates Instrument und Bass gesetzten Arien, die Harmonieausfüllungen durch die begleitende Orgel oder das Clavier. Zu bemerken ist noch, dass man den Bass an und für sich, auch wenn er nicht eigentlich Hauptstimme ist, nicht F. zu nennen pflegt. — Von dieser Art F., welche, wenn auch als Melodien unselbstständig, doch ihre eigenen, von

Digitized by Google

den Hauptstimmen verschiedenen Intervallenfortschreitungen haben, hat man die Verdoppelungsstimmen, welche man auch mitunter schlechtweg F. nennt, zu unterscheiden; Verdoppelungsstimmen haben nicht ihre eigenen Intervalle, sondern nur den Zweck, grössere Schallmasse und Klangmischungen zu erzeugen, so z. B. die Verstärkungen der Chorgesangstimmen durch Orchesterinstrumente im Einklang oder in Octaven; die Hinzufügung von Trompeten, Hörnern, Posaunen u. s. w., oder der Orgel an gewissen Stellen, nur zur Entwickelung einer grossartigen Klangmasse, nicht zur Completirung der in den Hauptstimmen schon vollständig ausgedrückten Harmonie.

Fünf als Ziffer (5) bezeichnet in der Generalbassschrift die fünfte Klangstufe, in der Kunstsprache Quinte genannt. Ueber eine Note gesetzt bedeutet diese Ziffer wohl auch, ebenso wie 3, den Dreiklang, und in der Instrumentepraxis bei der Applicatur den fünften oder kleinen Finger.

Fünfer (lat.: *Numerus quinarius*), heisst eine aus fünf Takten bestehende Satzbildung im Periodenbau (s. d.).

Fünfstimmig nennt man einen Tonsatz aus fünf obligaten Stimmen. Einiges Nähere sehe man unter Quintett und Vielstimmig.

Fünftheilige Taktarten sind diejenigen, welche aus fünf Achtel- oder fünf Viertelnoten zusammengesetzt sind. Das moderne Gefühl sträubt sich unwillkürlich gegen derartige Zusammensetzungen, die ebenso wie die fünftaktigen Rhythmen der Melodie einen zwar absonderlichen, aber hinkenden Charakter verleihen. In der altgriechischen Musik ist diese Taktart entschieden weit häufiger in Anwendung gewesen, als in der jetzigen abendländischen. Als berühmt gewordenes Curiosum der fünftheiligen Taktart ist das bezügliche Sätzchen in der Tenorarie des zweiten Akts der Oper »Die weisse Dame« von Boieldieu anzuführen.

Fünf-Tonleiter oder **fünfstufige Tonleiter.** Nichts lag einer systematischen Feststellung bestimmter Klänge in einer Oktave näher, nachdem man Saiten als Tonzeuger entdeckt hatte, als durch Theilung einer Saite in zwei, und durch gleiche Theilung eines jeden dieser Theile in wieder zwei gleich grosse Abschnitte Versuche zu machen, ob man nicht einen neuen Klang erhielte, der sich dem Gefühle als ungleich von dem Grundklange kundgäbe. Jeder einzelne der kleineren Theile, wie auch zwei derselben, geben jedoch einen Klang, eine höhere Octave, der sich von dem Grundtone kaum unterscheiden lässt und deshalb auch seit frühester Zeit als ein gleicher Klang betrachtet wurde. Liess man jedoch drei Viertel der ganzen Saitenlänge tönend schwingen, so erhielt man die Quarte (s. d.). Ist also der Ton der ganzen Saite z. B. *H*, so ist der von Dreivierteln der Saite *e*. Die Saitenlänge, welche *e* ergiebt, als Grundsaite betrachtend und ebenso tonzeugend weiter verfahrend, erhält man den Klang *a*, der mit den beiden früher gewonnenen Tönen zusammen die Dreitonleiter (s. Lyra, dreisaitige) giebt. Da selbst dem ungeübtesten Ohre die Zahl dieser Klänge in der Octave bald zu gering erscheinen musste, und man zwischen diesen gelegene in der Kunst zu verwerthende Klänge festzustellen nicht der Willkür überlassen zu dürfen glaubte, so hat man wohl, um noch andere Klänge in derselben Octave zu erhalten, die Länge der den Ton *a* gebenden Saite verdoppelt, mit der *A* angebenden dieselben Theilungen angestellt, und die neugewonnenen Klänge: *d* und *g*, den vorhandenen zugefügt. Dadurch erhielt man die F.: *H*, *d*, *e*, *g* und *a*. — Erwägt man, dass die Griechen ihre Musikgesetze durch Ueberlieferung erhalten haben wollen, dass der eine ihrer Musikgelehrten diesen, der andere jenen Theil der Theorie als ältesten erklärte, der eine diese, der andere jene Erklärung für die Theorien versuchte; dass ferner die bekannten Vorforscher derselben, die Aegypter, wie auch andere Culturvölker, die Assyrer, Indier, Chaldäer und Perser, nur durch ihre Mythen und Gebräuche ein System der Klangentwickelung ahnen lassen, und endlich dass bei den Chinesen und Kelten in ihrem weiten räumlichen Auseinanderleben die Anwendung der F. sich in Gebrauch befand: so ist es fast gewiss,

Digitized by Google

dass ein vorhistorisches, sehr aufgeklärtes Geschlecht dies Princip der Tonzeugung kannte und, bis zu einem gewissen Grade hin verwerthet, für das damalige Geschlecht als anwendbar erachtete: dass aber bei seiner Auflösung die zerstreuten Ueberreste des Geschlechts einzelne Bruchstücke mehr praktisch als theoretisch mit sich genommen und mittelst Geheimlehre bewahrt haben. Für diese Annahme, so wie dafür, dass die F. einen Bildungsabschnitt der frühesten Geschlechter kennzeichnete, spricht der noch heute stattfindende Gebrauch dieser Tonleiter in China, die Verwerthung derselben durch die Kelten bis zu ihrem Verschwinden als Volk, das theilweise Vorhandensein derselben in der indischen Musik, sowie die in der der historischen zunächst liegenden Zeit bei allen arischen Völkern nachzuweisende Auslassung auch einzelner anderer Scalatöne der heutigen diatonischen Folge. Der Urgrund einer allgemeineren Einführung der F. ist derselbe, wie der unserer diatonischen Folge, denn sie besitzt, wie diese, nur zwei annähernd gleiche Intervalle (s. d.), die jedoch ihrer geringeren Zahl wegen den mit Klängen umzugehen ungewohnten Menschen gleiche Geistes- wie Körperschwierigkeiten bereiten mussten, wie etwa heute die unsrige uns. Diese in grösserer Einfachheit vorhandene Gleichheit, so wie noch andere mit der eigenen Kunstanschauung eng verbundene Nebenbedingungen bei der Tonzeugung, worüber die Artikel: Aegyptische-, Keltische-, Assyrische- und Indische Musik theilweise belehren, so wie ferner die angeborene Ehrfurcht vor dem Uralten: haben dies früheste Product der Musikcultur bis in unsere Zeit erhalten. Dass übrigens selbst dem abendländischen Kunstgeschmacke nichts gerade Ungeniessbares geboten wird, wenn nur aus Elementen der F. zusammengesetzte Kunstschöpfungen vorgeführt werden, beweisen viele schottische Lieder, die sich einer fast ungetheilten Anerkennung erfreuen. Im Ganzen sind dies jedoch aussergewöhnliche Tondichtungen, die nur in ihrer Melodie diese Elemente aufweisen, in der Begleitung derselben findet man stets, wie Beethoven's Bearbeitungen solcher Weisen darthun, alle Klänge des abendländischen Tonkreises verwerthet. Wenn auch somit im Abendlande die F. jetzt nur als Seltenheit noch Anwendung findet, so denkt, wie schon erwähnt, das ganze Volk der Chinesen noch heute Musik in dieser Tonfolge, aber auch dort schon nagt der Zahn der Zeit an diesen überkommenen Grundpfeilern der Kunst und ein baldiges Verschwinden derselben aus dem dortigen öffentlichen Gebrauche ist nur noch eine Frage der Zeit. C. Billert.

Fuënllana, s. Fuëllana.

Fuëntes, Francisco de Santa-Maria, ein spanischer Mönch des Jerusalemordens, gab ein theoretisches Werk, betitelt: »*Dialectos Musicos etc.*« oder »*Dialectes de Musique, où l'on expose les principaux élémens de l'Harmonie, depuis les règles du plain-chant, jusqu' à la Composition*« (Madrid, 1778) heraus. †

Fuëntes, Pascal, hervorragender spanischer Kirchencomponist, geboren zu Albaida in der Provinz Valencia zu Anfange des 18. Jahrhunderts, war zuerst an der St. Andreaskirche in Valencia und von 1757 an Kapellmeister an der dortigen Kathedralkirche. Er starb am 26. April 1768 und war noch lange nach seinem Tode als Componist zahlreicher Kirchenstücke in ganz Spanien sehr angesehen und geschätzt.

Fürstenau, ein ausgezeichnetes deutsches Musikergeschlecht, dessen Glieder, soweit sie hier in Betracht kommen, sämmtlich Flötenvirtuosen ersten Ranges sind. Als der älteste ist Kaspar F. zu verzeichnen, geboren am 26. Febr. 1772 in Münster, dessen Vater ebenfalls Musiker und als solcher Mitglied der dortigen bischöflichen Kapelle war. F.'s Erziehung lief auf eine gleiche Berufswahl hinaus, denn er musste bei seinem Vater Oboeblasen erlernen. Er hatte sich auch bereits eine bemerkenswerthe Fertigkeit auf diesem Instrumente erworben, als sein Vater starb, und Anton Romberg F.'s musikalische Weiterbildung übernahm. Gegen das Fagott, welches ihm Romberg aufdrängte, zeigte

Digitized by Google

F. die grösste Abneigung, wogegen er mit 13 Jahren das Flötenspiel mit solchem Eifer zu üben begann, dass er bald in das Militär-Musikcorps und als sechszehnjähriger Jüngling sogar in die bischöfliche Kapelle treten und dadurch seiner bedrängten Familie Subsistenzmittel verschaffen konnte. Neben den praktischen Studien, die er fleissig weiter betrieb, widmete er sich damals zuerst auch bei Jos. Antony in Münster der Composition. Seine erste, sehr erfolgreiche Kunstreise unternahm F. 1793 durch Deutschland; dieselbe brachte ihm 1794 die Stelle eines ersten Flötisten der Hofkapelle in Oldenburg, in welcher Eigenschaft er später auch Lehrer des Herzogs wurde. Als 1811 diese Kapelle aufgelöst wurde, begab sich F. mit seinem Sohne und Schüler Bernhard (s. weiter unten) auf weite Kunstreisen, die ihm als Virtuosen und geschickten Componisten für sein Instrument einen Weltruf verschafften. Er starb am 11. Mai 1819, als ihn der Zufall zum Besuche seiner Familie nach Oldenburg geführt hatte. Von seinen zahlreichen Compositionen kennt man Concerte, Fantasien, Rondos, Variationen, Potpourris u. s. w., im Ganzen etwa 60 verschiedene Werke. — Sein Sohn, Anton Bernhard F., geboren am 20. Octbr. 1792 zu Münster, überstrahlte noch den Vater an Geschicklichkeit und Ruhm. Seine ersten Spolien errang derselbe in einem Hofconcerte zu Oldenburg, in welchem er, kaum sieben Jahr alt, als Solist auftrat. Der Herzog beschenkte ihn in Anerkennung seiner Leistungen mit einer kostbaren Flöte, auf der er sich seitdem häufig in Oldenburg und Bremen hören liess. Der Unterricht in der Compositionslehre, den er seit seinem neunten Jahre genoss, war mangelhaft; ein eifriges Selbststudium hat ihn in dieser Beziehung am Meisten gefördert. Im J. 1803 reiste er mit seinem Vater zu sehr einträglichen Concerten nach Hamburg und Kopenhagen, 1805 durch das nordöstliche Deutschland nach St. Petersburg und in ähnlicher Art fast in jedem Jahre nach anderen näher oder entfernter gelegenen Musikstädten, die F.'s Talent und Fertigkeit enthusiastisch anerkannten. Von Auflösung der Hofkapelle in Oldenburg an, der er seit 1804 als wirkliches Mitglied angehört hatte, datirt der europäische Ruhm F.'s. Den Anstrengungen vieler und weiter Reisen aber nicht gewachsen, nahm er 1817 eine feste Anstellung im städtischen Orchester zu Frankfurt a. M., wo ihn der Umgang mit Vollweiler in theoretisch-musikalischer Hinsicht stark vorwärts brachte. Sein reiselustiger Vater entriss ihn aber schon 1818 der Frankfurter Musse, und er liess sich in jenem Jahre in Aachen, wo gerade der Congress tagte, Süddeutschland und Holland, 1819 noch in Ostfriesland hören, als sein Vater starb und die ihm bald darauf angetragene Stellung als königl. sächsischer Kammermusiker ihm endlich Ruhe und einen gesicherten Posten verhiess. Nachdem er ein gefährliches Scharlachfieber in Oldenburg überstanden hatte, siedelte er 1820 mit der Mutter und der zahlreichen Familie nach Dresden über, wo er sehr ehrenvoll aufgenommen wurde. Auch seitdem noch liess er sich auswärts oft hören und bewundern, während er in Dresden seinem Amte und der Heranbildung talentvoller Schüler lebte, unter denen sein Sohn Moritz obenan steht. Seine merkwürdigste und historisch berühmt gewordene Kunstreise war diejenige, welche er im J. 1826 mit C. M. v. Weber nach London unternahm, und von welcher der letztere nicht mehr wiederkehren sollte. F. selbst starb als erster Flötist der königl. sächsischen Hofkapelle am 18. Novbr. 1852 in Dresden. Er war ebenfalls ein sehr fruchtbarer Componist und Bearbeiter für sein Instrument, und es sind seit 1820 etwa 150 Werke von ihm, bestehend in Concerten, Fantasien, Rondos, Variationen, Etüden, Transscriptionen, Duetten, Trios, Quartetten u. s. w. erschienen, die meist einen hohen Rang in der modernen Flötenliteratur einnehmen. Auch zwei vortreffliche und praktische Flötenschulen verdanken ihm die angehenden Virtuosen. Mehrere gediegene Aufsätze über Flötenspiel und Einschlägiges hat er ausserdem für die Allgemeine musikal. Zeitung verfasst. — In seinem bereits genannten Sohne Moritz F. findet sich die musikhistorische Gelehrsamkeit als unterscheidendes Merkmal von seinem berühmten Vater und Grossvater, neben

Digitized by Google

der Virtuosität auf der Flöte vorzüglich ausgeprägt. Geboren zu Dresden am 26. Juli 1824, erhielt er eine vorzügliche wissenschaftliche und musikalische Ausbildung und trat zuerst am 26. Oktbr. 1832 als Flötist in einem Concerte seines Vaters in Dresden mit grossem Beifalle öffentlich auf. Seitdem machte er mit seinem Vater fast jährlich erfolgreiche Concertreisen, bis er am 1. Jan. 1842 als Flötist in die Dresdener Hofkapelle trat. Nicht allein, dass er dort in die erste Stelle bei seinem Instrumente aufrückte, also den seiner Tüchtigkeit entsprechenden Platz als würdiger Nachfolger seines Vaters erhielt, so blieben seine gründlichen Forschungen auf musikliterarischem Gebiete, die hauptsächlich der Musikgeschichte Sachsens galten, nicht unbemerkt, und er wurde 1852 zum Custos der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen ernannt und später auch durch das Ehrenkreuz des Albrechtsordens ausgezeichnet. Seine eingreifende Thätigkeit in dieser Stellung, sowie als Lehrer am Conservatorium ist von lokaler sowohl wie auch von allgemeiner Bedeutung. Zahlreiche seiner Abhandlungen in Fach- und anderen Zeitungen haben manchen dunklen Punkt in der Kunstgeschichte, nicht blos Sachsens, zuerst in das rechte Licht gerückt. Von grösseren seiner literarischen Arbeiten erschienen: »Beiträge zur Geschichte der königl. sächsischen musikalischen Kapelle« (Dresden, 1849) und »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« (2 Bde., Dresden, 1861 und 1862).

Fürstner, Adolph, Inhaber einer der grösseren deutschen Musikverlagshandlungen, geboren am 2. Jan. 1835 zu Berlin, begründete daselbst am 1. Jan. 1868 sein Geschäft. Durch grosse Regsamkeit, Umsicht und technische Kenntniss brachte er dasselbe schnell zu hervorragender Blüthe, hauptsächlich mit dadurch, dass er als der Erste, durch Uebernahme von Commissionslagern der renommirtesten Verlagsfirmen in Paris und London, einen regeren internationalen Musikverkehr anbahnte. Im August 1872 vereinigte er durch Ankauf den C. F. Meser'schen Verlag in Dresden mit dem seinigen, wodurch er Eigenthümer der Wagner'schen Opern »Rienzi«, »der fliegende Holländer«, »Tannhäuser« und vieler älterer gediegener Compositionen wurde. Der Verlagscatalog F.'s weist in Folge dessen gegen 1800 Nummern auf, unter denen sich, dem internationalen Charakter entsprechend, auch die Hauptwerke von Gounod, Ambr. Thomas, Gevaërt und einiger russischen Operncomponisten befinden. Von hervorragender Bedeutung ist ausserdem die bis auf 48 Nummern angewachsene und in vielen deutschen Musikschulen für den Unterricht eingeführte »Bibliothek älterer und neuerer Claviermusik«, kritisch revidirt von Franz Kroll, ein gründliches und gediegenes Sammelwerk deutschen Fleisses und deutscher Sorgfalt, geworden.

Füssig, s. Fuss.

Fuëtsch, Joachim Joseph, vortrefflicher deutscher Violoncellist und gründlicher Componist, geboren zu Salzburg am 12. Aug. 1766, erlernte beim Chorregenten der städtischen Pfarrkirche Jacob Freistädtler die Elemente des Gesangs, worauf er 1775 als Chorknabe Aufnahme im Kapellhause fand und acht Jahre hindurch, bis zur Mutation seiner schönen Altstimme, den mit dieser Anstalt verbundenen Unterricht in wissenschaftlichen und künstlerischen Disciplinen genoss, so im Violinspiel den des Hofviolinisten Hafeneder, später Leopold Mozart's. Nachdem er 1784 aus dem Kapellhause entlassen worden war, übte er sich autodidaktisch auf dem Violoncello und zwar mit solchem Erfolge, dass er nach dem Tode des Hofvioloncellisten Ant. Ferrari dessen Stelle erhielt, gleichzeitig aber noch auf erzbischöflichen Befehl bei Luigi Zardonati, der eigens auf ein Jahr aus Verona verschrieben worden war, die höheren Studien auf seinem Instrumente machen musste. Nun studirte auch F. beim Abbate Luigi Gatti Generalbass und empfing die Unterweisungen Mich. Haydn's in der Compositionslehre. Er selbst schrieb im Laufe der Zeit Concerte, Sonaten, Uebungsstücke, Solos u. s. w. für Violoncello und für Violoncello und Bass, die aber nicht im Druck erschienen sind. Veröffentlicht hat er über-

Digitized by Google

haupt nur drei- und vierstimmige Gesänge für Männerchor, mit denen er sich in die Reihe derjenigen Componisten stellt, die zuerst diese Stylgattung pflegten.

Füttern, ein Reitersignal, welches in der preussischen Armee durch die Trompete in folgender Art gegeben wird:

Fütterung nennen die Geigenbauer schmale Streifchen Holz in dem Corpus der Violine, die oben und unten an die Zarge geleimt sind. Dieselbe ist nothwendig, damit die Decke und der Boden desto fester an dieselbe geleimt werden können. In schlechten Instrumenten fehlt die F. 0

Fuga, die lateinische und italienische Benennung der Fuge (s. d.) Die Musiksprache hat im Laufe der älteren Zeit folgende fremdländische mit F. zusammengesetzte Namen adoptirt: *F. aequalis motus* oder *F. recta,* eine Fuge mit Nachahmung in der gewöhnlichen ähnlichen Bewegung. — *F. a due, a tre soggetti,* mit zwei, drei Subjecten. — *F. authentica,* wenn die Noten des Fugenthema's aufwärts schreiten. — *F. canonica* oder *F. totalis,* der eigentliche Kanon (s. d.). — *F. composita (recta),* das Thema schreitet stufenweise fort. — *F. contraria* oder *F. per motum contrarium,* die Gegenfuge; die Nachahmung geschieht gleich von vornherein in der Gegenbewegung. — *F. doppia,* die Doppelfuge, eine Fuge mit zwei Themen. — *F. homophona,* mit im Einklang erfolgender Beantwortung und Nachahmung. — *F. impropria* oder *F. irregularis,* uneigentliche, nicht ganz streng gearbeitete Fuge, mit willkürlicher Einrichtung. — *F. incomposita,* das Thema schreitet sprungweise fort. — *F. in conseguenza,* soviel als Kanon (s. d.). — *F. in contrario tempore,* eine Fuge auf entgegengesetztem Takttheile, soviel wie *F. per arsin et thesin* (s. weiter unten). — *F. inversa,* die von Anfang bis Ende mit allen Zwischenharmonien nach dem doppelt verkehrten Contrapunkt gearbeitet ist, also mit Verkehrung der Stimmen in die Gegenbewegung gebracht werden kann. — *F. libera* oder *F. soluta, F. sciolta,* mit freien Zwischensätzen. — *F. mixta,* in welcher mehrere Arten der Beantwortung (Verkehrung, Vergrösserung u. s. w.) untermischt angewendet sind. — *F. obligata,* strenge Fuge, allein aus dem Hauptsatze (und Gegensatze) entwickelt. — *F. per arsin et thesin,* mit Nachahmung im vermischten Takttheile. — *F. per augmentationem,* mit Nachahmung in der Vermehrung. — *F. per contrarium simplex,* in welcher das Thema ohne besondere Berücksichtigung nur einfach auf anderen Tonstufen beantwortet wird. — *F. per contrarium reversum,* in welcher bei Umkehrung des Themas der Werth der einzelnen Noten stets derselbe bleibt. — *F. per diminutionem,* mit Nachahmung in der Verminderung. — *F. per imitationem interruptam,* mit unterbrochener Nachahmung. — *F. perfidiata* oder *obstinata,* in welcher hartnäckig nur eine Form verfolgt wird. — *F. periodica* oder *F. partialis,* mit freier periodischer Nachahmung (im Gegensatze zum Kanon) die gewöhnliche, regelrechte Fuge. — *F. per motum contrarium,* s. oben *F. contraria.* — *F. plagalis,* wenn das Thema herunterwärts schreitet. — *F. propria* oder *F. regularis,* die eigentliche, regelrechte Fuge. — *F. reale,* s. Tonale Fuge. — *F. recta,* s. oben *F. aequalis motus.* — *F. reditta,* der Fugensatz wird am Ende oder in der Mitte von allen oder einigen Stimmen auf kanonische Art geführt. — *F. retrograda,* der Gefährte tritt in rückgängiger (von hinten) und *F. retrograda per motum contrarium,* der Gefährte tritt noch ausserdem in verkehrter Bewegung auf. — *F. ricercata,* eine künstlich und weitläufig durchgearbeitete Kunst- oder Meisterfuge. — *F. soluta* oder *F. sciolta,* s. *F. libera.* — *F. tonale,* s. Tonale Fuge. — *F. totalis,* s. oben *F. canonica.*

Fugara (ital.), welche Benennung man auch zuweilen in der verstümmelten Form: *Fogara* oder *Vogara* vorfindet, ist der Name einer gewöhnlich im Manuale befindlichen flötenartigen Orgelstimme, die in neuerer Zeit weit weniger gebaut wird als früher, was wohl in der sehr engen Mensurirung derselben seinen Grund hat, welche veranlasst, dass die Pfeifen derselben nur mit vieler Mühe gut intonirend hergestellt werden können. Die Pfeifen der F., in Mensur (s. d.) und Höhe des Aufschnitts (s. d.) der *Viola da Gamba* (s. d.) genannten Orgelstimme am nächsten stehend, nur dass beide Eigenschaften bei derselben um ein Geringes kleiner sind, werden am Besten aus reinem englischen Zinn gefertigt. Man findet diese weichklingende, offene Labialstimme selten 2,5metrig gebaut, in welcher Grösse sie sich nur zum Vortrage langsamer Stückchen eignet, häufiger 1,25 metrig. Letztere gestattet die Ausführung selbst schnellerer Tonsätze. Genauer bekannt ist die F. der St. Nikolaikirchorgel zu Spandau; dieselbe ist 1,25 Meter gross. 2.

Fugato (ital.; lat.: *fuga irregularis*) d. i. das Fugato, der fugirte Satz, nennt man ein fugenartiges Tonstück, in welchem jedoch die zu einer eigentlichen Fuge, zu einer *Fuga regularis*, gehörenden Theile mehr oder weniger frei und willkürlich behandelt werden. Man findet dergleichen F.'s häufig in Sinfonien, Sonaten, Quartetten u. s. w., so im Trauermarsch der Eroica- und im Andantesatz der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven. Ein interessantes Vocal-F. innerhalb einer Oper bietet der sogenannte Spottchor im dritten Akte der »Hugenotten« von Meyerbeer dar.

Fuge (lat. und ital.: *fuga*, franz.: *fugue*), s. Kanon und Fuge.

Fuger, Theophilus Christian, geschickter deutscher Clavierspieler, geboren am 3. Juli 1749, liess sich 1782 als Musiklehrer in Tübingen nieder und veröffentlichte von seiner Composition Charakteristische Clavierstücke, eine Stylgattung, welche in damaliger Zeit, ganz im Gegensatz zu später, Anspruch auf die grösste Seltenheit erheben konnte.

Fuggire la cadenza (ital.), d. i. der Cadenz entfliehen oder ausweichen. S. Cadenz und Trugschluss.

Fughetta (ital.), eine kleine, leicht ausgearbeitete, nicht weit ausgeführte Fuge, meist weniger tiefen und ernsten Inhalts und dem entsprechend auf eine einzige Durchführung beschränkt. Für F. findet sich, aber sehr selten, auch der Name *Fuglietta*.

Fugirt nennt man einen Satz, der in Form der Fuge oder des Fugato gearbeitet ist. Dem Orgelmeister Frescobaldi wird nachgerühmt, er sei der Erste gewesen, der fugirt gespielt habe.

Fugs, St., nach Forkel's Vermuthung ein Mönch aus dem Mittelalter, von dem ein Werk »*De Musica ecclesiastica*« betitelt, noch um 1780 als Manuscript vorhanden war, da für dasselbe im Magazin des Buch- und Kunsthandels, Leipzig 1780, 3. Stück Seite 241 ein Verleger, aber, wie es scheint, vergeblich gesucht wurde. †

Fuhl, s. Fohi.

Fuhrmann, Martin Heinrich, gelehrter Tonkünstler und tüchtiger Musikpädagog, geboren um 1670, war im Anfange des 18. Jahrhunderts bis zu seinem Tode um 1736 Cantor am Friedrich-Werder'schen Gymnasium zu Berlin. Er war ein grosser Verehrer Mattheson's und hat durch mehrere musikalische Schriften die Aufmerksamkeit seiner Zeit auf sich gelenkt, allerdings hauptsächlich durch seine scheinbar witzigen, in der That aber mehr rohen literarischen Klopffechtereien, welche jedoch eine gewisse Gelehrsamkeit im Stoff bargen. Von seinen Werken sind die verbreitetsten: »Musikalischer Trichter« etc. (Frankfurt a. O., 1706); »*Musica vocalis in nuce*, d. i. richtige und völlige Unterweisung zur Singkunst« (Berlin, 1728); beide Werke, umsichtig gearbeitete Singschulen, sprechen überaus günstig für ihren Verfasser, weit weniger jedoch folgende Schriften: »*M. H. F. G. F. C.*, Musikalische Strigel, herausgegeben zu Athen an der Pleisse« ohne Jahreszahl; »Gerechte Wag-Schal« etc. (Altona,

Digitized by Google

1728); »das in unsern Opern-Theatris und Comoedien-Bühnen siechende Christenthum und singende Heidenthum« etc., gedruckt zu Canterbury, 1728; »die an der Gotteskirche gebaute Satans-Capelle« etc. (1729) und »die von den Pforten der Hölle bestürmte, aber vom Himmel beschirmte Evangelische Kirche« (1730) u. v. a. †

Fulbert, Bischof von Chartres, gestorben 1029, nicht zu verwechseln mit seinem Zeitgenossen, dem Trierer Mönch Flobertus oder Flopertus, hat Kirchenhymnen gedichtet und componirt, von denen eine im Text erhalten gebliebene »*In deum triunum*« betitelt ist.

Fulda, s. Adam de Fulda.

Fullsack, s. Füllsack.

Fumagali, Antonio, ein hervorragender italienischer Violinvirtuose der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der um 1782 auf einer Concertreise in das Ausland sich auch in Deutschland hören liess.

Fumagalli, Adolfo, einer der ausgezeichnetsten italienischen Pianofortevirtuosen und Saloncomponisten der jüngsten Zeit, geboren am 19. Oktbr. 1828 zu Inzago im österreichischen Oberitalien, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Mailand, wo speciell im Clavierspiel Angeleri sein Lehrer wurde und trat 1848 unter enormem Beifall zuerst in Mailand in die Oeffentlichkeit. Auf den nun folgenden Kunstreisen durch Italien, Frankreich und Belgien machte er ein ungeheures Aufsehen und erfuhr Huldigungen der ausgesuchtesten Art. Nach Italien zurückgekehrt, hatte er am 24. April und 1. Mai 1856 zu Florenz eben erst zwei glänzende Concerte gegeben, als er zwei Tage nach dem letzten, am 3. Mai, plötzlich und unerwartet starb. Von seinen Compositionen erschienen gegen hundert Clavierwerke, bestehend in Fantasien, Salonstücken, Etüden, Salontänzen und Arrangements für den Concertgebrauch; dieselben sind auf die glänzendste Bravour und Technik berechnet und tragen in der Erfindung einen zwar beschränkt sentimentalen, immerhin jedoch originellen Charakter. — Eine Tochter von ihm, Emma F., die auf dem Conservatorium zu Mailand ebenfalls zur Pianistin ausgebildet worden, ist im December 1872 zum ersten Male mit grossem Beifall in die Oeffentlichkeit getreten.

Fumagallo, Catarina, eine vortreffliche italienische Sängerin aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Laborde Erwähnung thut.

Funck, David, geschickter Virtuose auf verschiedenen Saiteninstrumenten und gründlich gebildeter Componist, wird von Mattheson und Walther zu den ausgezeichnetsten Tonkünstlern seiner Zeit gerechnet, der als Kirchencomponist von Bedeutung, dabei ein geschmackvoller Dichter und Mann von umfassenden wissenschaftlichen Kenntnissen war, aber an einem ungeregelten, ausschweifenden Leben elend zu Grunde ging. Geboren um 1630 zu Reichenbach, fungirte er zuerst als Cantor daselbst, einige Jahre später, um 1660, als Secretär der Fürstin von Ostfriesland, berühmt bereits als Virtuose auf der Violine, der Bassviola, dem Clavichord und der Guitarre. Mit der Fürstin war er von 1682 an in Italien und kehrte, als dieselbe 1689 starb, nach Deutschland zurück, wo er ein bewegtes Wanderleben führte, bis er, etwa sechzig Jahre alt, die Stelle eines Organisten und Mädchenschullehrers zu Wohnsiedel erhielt. Unsittliche Attentate gegen seine Schülerinnen nöthigten ihn noch vor Jahresfrist bereits zur Flucht. In Schleiz, wo er von Allem entblösst ankam, nahm sich der regierende Graf, der ihn Clavier spielen hörte, seiner an, und versah ihn, als ihm die Steckbriefe auch dorthin folgten, mit Reisegeld. F. ging zunächst in das Schwarzburg'sche, wurde aber schon wenige Wochen später auf freiem Felde bei Arnstadt todt aufgefunden. — Von seinen Kirchencompositionen besass ein von ihm auch selbst gedichtetes Drama passionale, das jedoch Manuscript blieb, damals grossen Ruf in Deutschland. Im Druck erschien überhaupt nur von ihm eine Sammlung von Stücken für vier Bassviolen, betitelt:

Digitized by Google

»Stricturae violae di gambicae ex Sonatis, Ariis etc.« (1660) und ein theoretisches Werk *»Compendium musices«*.

Funck, Friedrich, latinisirt Funccius, deutscher Tonkünstler, war 1664 Cantor an der Johannisschule zu Lüneburg und darf als ein in der Musik sehr bewanderter Mann angesehen werden, wofür auch seine Bewerbung um die in Hamburg durch Thomas Selle's Tod erledigte Cantorstelle Zeugniss ablegt. Von seinen Werken ist ein Elementarbuch: *»Janua latino-germanica ad artem musicam«* erhalten geblieben. †

Fundamentalbass oder **Fundamentalstimme** (lat.: *fundamentum*, ital.: *fondamento)*, s. Grundbass, Generalbass. — *Fundamentalis sonus* (lat.), der Grundton des Dreiklangs; auch der Basston der Zusammenklänge überhaupt. Als Fundamentaltöne bezeichnet man auch mitunter die Tonica, Quinte und Quarte einer Tonart.

Fundamental- oder **Fundamentbrett** nennt man bei der Orgel das obere, aus mehreren Stücken zusammengesetzte Brett einer Windlade oder eines Positivs, das 1,30 bis 1,74 Centimeter dick ist, und so viel runde Löcher enthält, als Pfeifen auf dasselbe gestellt werden sollen. Durch diese Löcher hat das F. ein siebartiges Aussehen und wird deshalb auch Sieb oder *Cribrum* genannt. Letztere Benennung ist jetzt veraltet, war aber im 17. und 18. Jahrhundert, wo man glaubte, alle Begriffe nur scharf durch lateinische oder griechische Wörter bezeichnen zu können, allgemein gebräuchlich. Dieser Annahme entsprang auch die griechisch-lateinische Benennung des F. durch *Polystomaticum*, welche Kircher einführte. Die Haupteigenschaften des F. müssen sein, dass es aus festem Holze gefertigt ist, damit es sich nicht so leicht wirft, und dass es luftdicht die Lade schliesst. 2.

Fundamentalis (lat.), s. Principal.

Funèbre (franz.; lat.: *funebre*, ital.: *funerale)*, d. i. zum Leichenbegängniss gehörig, traurig, düster, ein Beiwort für Trauermusiken überhaupt, für einschlägige Messen, Märsche u. s. w. insbesondere. Die *Missa funebre* oder Todtenmesse wird übrigens nicht minder häufig Requiem (s. d.) genannt.

Funk, Gottfried Benedict, ein verdienter deutscher Schulmann und einsichtsvoller Kenner der Musik, geboren 1734 zu Hartenstein in der sächsischen Grafschaft Schönburg, war der Sohn des dortigen Diaconus und empfing seine wissenschaftliche Ausbildung auf dem Gymnasium zu Freiberg und auf der Universität zu Leipzig. Im J. 1756 wurde er Lehrer und Erzieher der Kinder des Hofpredigers J. A. Cramer in Kopenhagen, 1769 Lehrer an der Domschule zu Magdeburg, 1772 Rector an dieser Schule und erhielt 1785 den Titel eines Consistorialraths. Fast vergöttert von seinen Schülern, die später seine Büste in der Domkirche zu Magdeburg aufstellten und eine wohlthätige Stiftung unter seinem Namen an der Domschule begründeten, starb er am 18. Juni 1814 zu Magdeburg. Ein vielseitig und gründlich gebildeter und dabei aufgeklärter Theologe voller Berufstreue und Humanität, war er zugleich auch ein guter Sänger, fertiger Clavierspieler und überhaupt ein erfahrener Kenner der Tonkunst, wie auch drei Abhandlungen in seinen gesammelten »Schriften« (2 Bde., Berlin, 1820 und 1821) bekunden, welche die Ueberschriften führen: »Von der Musik als einem Theile einer guten Erziehung«, »Von der Musik überhaupt« und »Ueber die Musik beim Gottesdienste«. — Sein Bruder, Christian Benedict F., geboren am 3. Juli 1736 zu Hartenstein, war seit 1773 Magister und Professor der Naturlehre zu Leipzig und starb daselbst am 10. April 1786. Er ist der Verfasser einer lateinisch geschriebenen physikalischen Abhandlung: *»De sono et tono«* (Leipzig, 1779), die später auch in's Deutsche übersetzt worden ist.

Funzioni (ital.), die Funktionen oder kirchengesetzlich vorgeschriebenen Amtsverrichtungen. Zu diesen gehören in musikalischer Hinsicht die Messen, Hymnen, Psalme, Sprüche und Oratorien, soweit sie dem Gottesdienste der katholischen Kirche als wesentliche Bestandtheile zugeordnet sind.

Fuoco (ital.), s. *Con fuoco.* Für letztere Vortragsbezeichnung findet sich auch mitunter das Adjectivum *fuocoso.*

Furchheim, Johann Wilhelm, deutscher Componist des 17. Jahrhunderts, war zuerst Organist und Oberinstrumentist des Kurfürsten Johann Georg II. und dann Vicekapellmeister von dessen Nachfolger Johann Georg III. am Hofe zu Dresden. Von seinen Compositionen sind nur noch zwei Instrumentalwerke vorhanden, nämlich: »Auserlesenes Violin-Exercitium aus verschiedenen Sonaten, Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von fünf Parthien bestehend« (Dresden, 1687) und »Musikalische Tafelbedienung von 8 Instrumenten, als 2 Violinen, 5 Violen, 1 Violon nebst dem Generalbass« (Dresden, 1674).

Furetière, Antoine, ein französischer Benediktiner, der 1688 im 69. Lebensjahre als Abt zu Chalivoy starb, gab einen »*Dictionnaire universel*« heraus, der mehrere Auflagen erlebte und auch Manches über Musik enthält. †

Furioso (ital.), d. i. rasend, wild, wofür auch häufig *con furia* als gleichbedeutende Vortragsbestimmung vorgeschrieben ist, bezeichnet in der Musik nicht sowohl eine Art der Bewegung, als vielmehr eine Art des Ausdrucks und wird in solchen Fällen als Beiwort gebraucht, z. B. *Allegro furioso.* Das erforderliche Wilde in Ausdruck sowohl wie in Bewegung wird aber kunstmässig nicht durch eine jähe übermässige Geschwindigkeit befördert; ein rauher, schroffer Accent im Vortrage entscheidet hier mehr als die rapideste Bewegung, und dieser wird von Seiten des Tonsetzers durch verschiedene aufgewendete Kunstmittel begünstigt. Dahin gehört die Anwendung übermässiger oder verminderter Intervallenschritte, weitgespannter Sprünge und ebenso chromatischer Fortschreitungen in der Melodie; ferner unerwartete, plötzliche, äusserste Klangverstärkungen, besonders accentloser Taktglieder, endlich auch Gebrauch vieler scharfen Dissonanzen, fremder, harter Ausweichungen, anscheinend regelloser Periodenbau u. s. w.

Furlanetto, Bonaventura, genannt Musin, kenntnissreicher und geschickter italienischer Tonsetzer, dessen Name sich bei Burney, Gerber, Winterfeld u. s. w. vielfach corrumpirt in: Furnaletti, Furlante u. s. w. vorfindet. Geboren am 27. Mai 1738 zu Venedig, genoss er seinen ersten Musikunterricht bei seinem Oheim, dem trefflichen Orgelspieler Nicola Fromenti, studirte später Generalbass bei dem Priester Giacomo Bolla und beschäftigte sich autodidaktisch mit Contrapunkt und Fuge. Wissenschaftlich daneben im Jesuitencollegium ausgebildet, empfing er früh schon die Priesterweihen, beharrte aber bei der Musik und schrieb als Jüngling für die verschiedenen Kirchen Venedig's Musiken, die seinen Namen bald allgemeiner bekannt machten. In der Praxis des strengen Satzes scheint ihm damals Galuppi zur Hand gegangen zu sein. Bald vertraute man ihm die Stelle als Musikmeister der Mädchenklassen am *Conservatorio della pietà* an, welcher Posten sonst nur von älteren würdigen Lehrern bekleidet wurde. Seine Aufführungen mit Orchesterbegleitung in einer ausschliesslichen Besetzung durch Damen wurden so berühmt, dass man sich von nah und fern nach Zuhörerplätzen drängte. Bei der Besetzung der Organistenstelle am Dome San Marco wurde ihm zwar Bianchi vorgezogen, doch F. selbst 1794 durch die Ernennung zum provisorischen und am 23 Decbr. 1797 zum definitiven Vicekapellmeister an derselben Kirche entschädigt. Endlich folgte er auch dem ersten Kapellmeister Bertoni im Amte. Im J. 1811 als Lehrer des Contrapunkts am philharmonischen Institute in Venedig angestellt, verfasste er für Schulzwecke ein Lehrbuch des Contrapunkts und der Fuge, das sich jedoch nur in Abschriften unter seinen Schülern verbreitete. F. starb am 6. April 1817 zu Venedig. Eine biographische Würdigung widmete ihm Francesco Caffi in einem Buche, betitelt: »*Della vita e del comporre di Bonaventura Furlanetto detto Musin Veneziano*« (Venedig, 1820). — Von F.'s Werken, die sich, wie schon Burney bemerkt, nicht eben durch eine originelle Erfindungskraft auszeichnen, wohl aber durch

Gelehrsamkeit, verbunden mit Klarheit und Natürlichkeit des Styls, können angeführt werden die Oratorien »*La caduta delle mure di Gerico*«, »*La sposa de' sacri cantici*«, »*Il Tobia*«, »*Il voto di Jefte*«; ferner die dramatische Cantate »*Galatea*«, zwei Miserere, ein dreistimmiges *Laudate pueri* mit einer für Dragonetti geschriebenen obligaten Contrabassparthie; endlich die religiöse Cantate »*Il San Giovanni Nepomuceno*« und viele Psalme. Die Wiener Hofbibliothek besitzt von ihm ein Miserere für zwei Chöre mit Orchester, sehr pathetisch gehaltene Composition, ein vierstimmiges Magnificat mit Instrumentalbegleitung, ein eben solches sechsstimmiges Kyrie und mehreres Andere.

Furtarus, Gregorius, ein aus Bayern gebürtiger Tonkünstler und wahrscheinlich im 16. Jahrhundert wirkend, liess nach Walther eine »*Missa ad modulum Exoptata etc.*« des Scandelli drucken. †

Fusa, (lat.), der alte Name der Achtelnote, s. Notenschrift.

Fusée (franz.), eigentlich die Rakete, sodann der Sprunglauf, d. i. ein schneller Lauf in stufenweise auf- und abwärts steigenden gleichen Noten.

Fusella oder **Fusellala** (lat.), der alte Name der Zweiunddreissigtheil- und Vierundsechzigtheil-Note.

Fuss, ein Längenmaass, das bisher fast in jedem Staate Deutschlands eine andere Grösse hatte, war ursprünglich in seiner Feststellung in Sachsen das Normalmaass in der Orgelbaukunst. Dieser F. wurde besonders bei Fertigung der Schallröhren von Wichtigkeit, indem diese stets nach einem festen Maasse gebaut und bezeichnet werden mussten. Da aber in Bezug auf die Länge der Schallröhre, weil je nach der Weite derselben sich ihre Länge um Weniges verändert, die Verschiedenheit der F. nicht von sehr bemerkbarer Wirkung war, so machte es sich sehr bald, dass man überall nur der landesüblichen F gedachte, wenn man über die Länge der Schallröhre sprach, indem man danach deren Weite gestaltete. Durch diese aus der Praxis hervorgegangene nominelle Gleichheit, so wie dadurch, dass eine offene Labialpfeife von 32′ stets den Ton C_1, eine von 16′ das grosse *C*, eine von 8′ das kleine *c* u. s. w. erzeugte, jede höhere Oktave also durch eine halb so grosse Pfeife als die nächst tiefere gebildet wurde, kam es, dass man Register, welche mit einem dieser Klänge begannen, nach der Grösse der ersten Pfeife benannte, und demgemäss von einer 32-, 16-, 8- u. s. w. füssigen Orgelstimme sprach. Aus dieser Erfahrung entsprang ferner der Gebrauch, dass man jede Octave des Tonreichs nach der Röhrenlänge benannte, welche eine offene Labialpfeife vom Kern bis zur Mündung erhalten musste, die das tiefe *c* derselben angab. Man nannte hiernach die Töne von C_1 bis *C* die 32-, die von *C* bis *c* die 8-, die von *c* bis c^1 die 4-, die von c^1 bis c^2 die 2-füssige Octave u. s. w., und sagt ferner von irgend einem Klange, um zu bezeichnen, in welcher Octave derselbe vorkommt, er habe einen 16-, 8-, 4- u. s. w. Fusston. Letzte Bezeichnung hat besonders in der Fachsprache der Orgelbauer eine praktische Wichtigkeit, da alle Orgelregister ausser denen mit Labialpfeifen, gedeckte wie Rohrstimmen, nach dem Tone, welchen sie angeben, benannt werden; die Röhrenlängen derselben weichen nämlich stets sehr von den der offenen Labialpfeifen ab, wie aus den Artikeln Gedeckt (s. d.) und Rohrwerke (s. d.) zu ersehen ist. Nachdem allgemein im Deutschen Reiche seit 1872 das französische Längenmaass eingeführt ist, gemäss welchem der Meter (s. d.) als Grundgrösse angenommen wird, so ist von Anfang an in diesem Werke jede auf F. sich beziehende Bezeichnung unterlassen. Statt der Ausdrücke 32-, 16-, 8-füssig ist 5-, 2,5-, 1,25-metrig und überall für Fusston die Bezeichnung Meterton adoptirt. — Zweitens führen einige Theile von Tonwerkzeugen den Namen F. Die Orgelbauer gebrauchen diesen Ausdruck für einen Theil einer metallenen Pfeife aus der Klasse des Flötenwerks. Den kegelförmigen Untertheil einer solchen Pfeife nämlich, welcher stets aus stärkerem Metall als die Pfeife selbst gefertigt werden muss, den das unten etwas gerundete Mundloch (s. d.) erhält, damit er luftdicht in das kesselförmige Loch des Pfeifenstocks sich einfügt und der oben mit der Schall-

röhre verlöthet ist, nennt der Orgelbauer: den Fuss der Pfeife. Auch der untere Theil der Flöte (s. d.), auf welchem die *Dis*- und *Es*-Klappe befindlich, führt bei Instrumentbauern wie Musikern diese Benennung. — Drittens trägt diese Bezeichnung in der Poesie ein kleines aus mehreren Sylben bestehendes Versglied. Ein solcherVerstheil kann in der Musik zu einer bestimmten rhythmischen Schöpfung Veranlassung geben, ja er schafft sogar nach neuester Anschauung in Bezug auf die Cäsur (s. d.) der Töne, die, besonders in der dramatischen Kunst mit Worten eng verbunden vorkommen, gewisse melodische Gestaltungen. Die Anforderungen dieser F. in Bezug auf Ordnung der mit ihnen eng verbundenen Klänge ist jedoch so umfassender Natur, dass nur das Wesentlichste in den Artikeln Metrik und Takt angedeutet werden kann. C. B.

Fussclavier, s. Pedal.

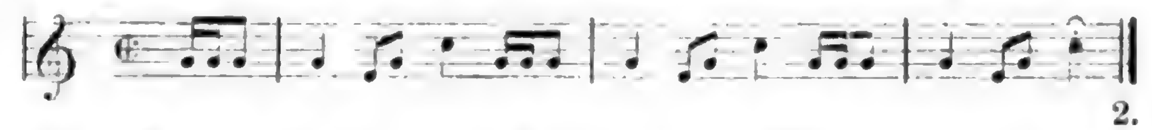
Fuss, Johann, ein begabter tüchtiger Componist, geboren 1777 zu Telna in Ungarn, zeigte schon frühzeitig musikalische Talente und wurde zunächst in Baja zum Sängerknaben herangebildet. Da er Schullehrer werden sollte, so gingen im Laufe der Jahre immer mehr die musikalischen Studien neben den wissenschaftlichen her. Seine erste Stelle war die eines Hofmeisters der Kinder auf einem Gute im Stuhlweissenburger Comitate, und da er dort im Hause auch ein kleines Theater vorfand, so befleissigte er sich, kleine dramatische Compositionen zu schaffen, ebenso wie er die Leitung des Dorfgottesdienstes übernahm. Die musikalische Uebung, die ihm in dieser Stellung gestattet war, befähigte ihn, das Amt eines Musikmeisters in Pressburg zu übernehmen und sich mit Aufführung eines Duodramas »Pyramus und Thysbe« bis in das städtische Theater wagen zu dürfen. Der glückliche Erfolg übertraf seine kühnsten Hoffnungen und feuerte ihn an, nach Wien zu gehen und bei Albrechtsberger eine strenge theoretische Schule durchzumachen. Nach und nach trat er nun mit Gesang-, Clavier- und anderen Instrumentalstücken, die selbst Haydn's Interesse erregten und denselben zu gutgemeinten praktischen Winken veranlassten, erfolgbelohnt hervor. Als Kapellmeister an das Theater nach Pressburg zurückberufen, zeigte er auch als Dirigent Geschicklichkeit und hob die dortigen Opernverhältnisse wesentlich. Endlich wählte er Wien zum bleibenden Wohnsitz und wirkte dort ohne feste Anstellung als geschätzter Musiklehrer, sowie als dramatischer und Kirchencomponist; auch soll er Correspondenzartikel in die Leipziger allgem. musikal. Zeitung geliefert haben. Schon lange kränkelnd und von nicht gerade festem Körper, musste er seines Nerven- und Hämorrhoidalleidens wegen die Bäder in Ofen aufsuchen, wo er scheinbar Besserung und Aussicht auf Genesung fand. In Wien aber raffte ihn am 19. März 1819 ein bösartiges Nervenfieber hinweg. — Im Druck sind von seinen Compositionen, die wirksam und correkt sind, erschienen: Quartette und Trios für Blaseinstrumente, Duos für Clavier und Violine, Pianofortesonaten zu zwei und vier Händen, Rondos, Variationen und Tänze für Clavier, Gesänge, Lieder und eine Pantomime. Ausserdem sind von ihm eine Messe und Kirchenstücke verschiedener Art, eine Ouvertüre zu Schiller's »Braut von Messina«, die Parodie »Pandora's Büchse, die Duodramen »Watwort«, »Isaak«, »Judith«, »Jacob und Rahel«, ferner die Operette »der Käfig«, Melodramen mit Chören und Gesängen und Gelegenheitscantaten bekannt geworden.

Fussloch nennt man in der Mechanik der Orgel die Oeffnung eines Pfeifenfusses oder Schallbechers, mit der sie im Pfeifenkessel stehen, und durch welche der Wind in den Pfeifenfuss oder Schallbecher geht.

Fuss, Nicolaus, schweizerischer Gelehrter, geboren am 30. Januar 1755 zu Basel und zuletzt Adjunkt der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg, gab eine »Lobrede auf Euler« (Basel, 1786) heraus, die als Anhang ein Verzeichniss sämmtlicher Schriften desselben enthält. †

Fusston, s. Fuss.

Futterholen, zum, oder zum Fouragiren, ein Reitersignal, welches in der preussischen Armee durch die Trompete folgendermaassen geben wird:



Fux, Ernst, Organist und Musiklehrer zu Wien, lebte daselbst gegen Ende des 18. Jahrhunderts und hat sich nach Traeg's Katalog (Wien, 1799) als Componist von drei Sonaten für Violine und Bass und einem Solo für die Violine bekannt gemacht, welche Stücke jedoch nur im Manuscript vorhanden waren. — Andere Träger dieses Namens sind noch: Johann F., ein Violinist, der 1788 als Mitglied der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle, welcher Haydn als Kapellmeister vorstand, aufgeführt wird. — Matthäus F., einer der geschicktesten und berühmtesten Meister des Instrumentenbaues in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war um jene Zeit, wie Baron in seinen »Untersuchungen von der Laute« Seite 96 mittheilt, Hof-Lautenmacher zu Wien.

Fux, Johann Joseph, berühmter und ausgezeichneter Theoretiker und Componist für Kirche, Kammer und Theater, wurde, wie Anton Schmid ermittelt hat, im J. 1660 und zwar, gemäss den gründlichen Untersuchungen L. von Köchel's, zu Hirtenfeld bei Marein in Steiermark geboren. Dass er von niedrigster Herkunft gewesen, unterliegt keinem Zweifel, aber über seine Jugend und Lehrjahre breitet sich ein dichter Schleier aus, den alle Forschungen und Anstrengungen nicht zu lüften vermochten. F. begegnet uns zuerst wieder 1696, also 36 Jahre später, zu Wien als ein bereits fertiger Mann und Künstler, in der Stellung eines Organisten an der Schottenkirche, dessen Ruf als Musiker bereits so hoch gestiegen ist, dass zwei Jahre später (1698) Kaiser Leopold I. ihn mit einem monatlichen Gehalte von 40 Thalern zu seinem Hofcompositeur ernannte, welche Besoldung schon 1701 auf 60 Thaler erhöht wurde. Ueber den vorangegangenen muthmaasslichen Bildungsgang F.'s stellt L. von Köchel einige sehr annehmbare Vermuthungen auf, welche darauf hinauslaufen, dass derselbe von seiner Heimath direkt nach Wien gegangen und sich dort allmälig emporgearbeitet und die nöthige Protection verschafft habe. Dlabacz's Mittheilungen, F. habe seine musikalische Erziehung in Böhmen erhalten und später seine Kenntnisse auf Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien vermehrt, werden durch Köchel gründlich widerlegt. Das Amt als Hofcompositeur bildete die erste Stufe zu einer weiteren Beförderung des Meisters; seine Fähigkeit und sein Diensteifer hatten ihn in den höchsten Kreisen so beliebt gemacht, dass er 1704 zum Domkapellmeister bei St. Stephan und 1713 zum Vice-Hofkapellmeister des Kaisers Joseph I. als Nachfolger Antonio Ziani's ernannt wurde. Ausserdem leitete er noch die Kapelle der Kaiserin Amelie, Gemalin und bald darauf Wittwe Joseph's I. Als 1715 der Hofkapellmeister Ziani starb, und der schon alternde, mit chronischen Leiden behaftete F. sich um die Stellung desselben bewarb, wurde ihm diese auch sofort übertragen. Denn der prachtliebende Kaiser Karl VI. war zu sehr musikalisch gebildet, als dass er den Werth des fleissigen und hochverdienten Meisters nicht hätte ebenso schätzen sollen, wie es seine beiden Vorgänger gethan. Damit hatte F. das höchste und ehrenvollste Amt erreicht, welches damals einem Tonkünstler offen stand. Der Kaiser fuhr fort, ihn mit Gunstbezeugungen zu überhäufen, wovon ein eclatanter Beweis ist, dass, als er bei seiner Königskrönung zu Prag 1723 die von F. componirte Festoper »*La costanza e la fortezza*« mit aller erdenklichen Pracht zur Erhöhung des Festes aufführen liess, auf seinen Befehl der am Podagra darnieder liegende Componist in einer Sänfte von Wien nach Prag getragen wurde und in der Nähe des Kaisers einen Sitz einnehmen musste, um der Aufführung seines Werks bequem beiwohnen zu können. Quantz, welcher mit dem Lautenspieler Weiss und dem späteren Kapellmeister Graun damals in dem Riesenorchester mitwirkte, schrieb: »Die Composition war mehr

kirchenmässig als theatralisch, aber sehr prächtig. Das Concertiren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich grösstentheils aus Sätzen bestand, die auf dem Papier steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier im Grossen bei so zahlreicher Besetzung und in freier Luft eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, mit vielen kleinen Figuren und geschwinden Noten gezierter Gesang in diesem Falle gethan haben würde.« Ausserdem wurden übrigens noch bei dieser Gelegenheit das grosse Te deum am Krönungstage, sowie einige andere Compositionen von F. aufgeführt. Die Musik bildete überhaupt die Quintessenz aller der vielen Festlichkeiten, in denen sich damals die Prachtliebe der deutschen Kaiser gefiel. Sie war nicht etwa der Gegenstand einer blos flüchtigen Liebhaberei oder gar eine Modesache, sondern in Wahrheit ein Lebensbedürfniss; eine Opernvorstellung galt damals als eine Kunstaufgabe, zu deren würdiger Lösung man keine Kosten scheuen zu dürfen glaubte. F.'s Zauberoper »Alcina«, am 21. Febr. 1716 ebenfalls im Freien und zwar in dem weitläufigen Park des Lustschlosses Favorita bei Wien aufgeführt, bot unter Anderem auch das Schauspiel eines Seetreffens, welches zwei Flotten von vergoldeten Schiffen darstellten. Die Stellung eines Hofkapellmeisters selbst hatte, namentlich für einen Deutschen, ihre grossen Klippen bei dem Ansehen, in welchem die italienischen Künstler an allen Höfen standen. F., ein gediegener deutscher Charakter, der sich mit eigener Kraft zu der höchsten musikalischen Stellung emporgearbeitet hatte, wusste diese Stellung trotz mannichfacher körperlicher Leiden, die ihn in der letzten Zeit meist an sein Bett fesselten und inmitten einer bevorzugten intriguesüchtigen italienischen Künstlerschaft 25 Jahre hindurch energisch zu behaupten, ohne jemals zu unwürdiger Reclame oder noch unwürdigerer Gegenintrigue seine Zuflucht zu nehmen, und mit Eifer, Charakterfestigkeit und Klugheit stand er seinen vielfältigen Pflichten in der Kirche, der Hofkapelle bis hinunter, widerspenstigen Hofscholaren gegenüber, vor. F.'s Ruhm strahlte denn auch weit hinaus über die Grenzen des Reichs, und seine zahlreichen Compositionen in allen Fächern der Tonkunst brachten den deutschen Genius zu Ehren gegenüber den berühmten, überall den Ton angebenden wälschen Zeitgenossen. Freilich sind dieselben längst verhallt und von Besserem überboten, aber ein theoretisches Werk, ein Lehrbuch des Contrapunkts, der »*Gradus ad Parnassum*« (Wien, 1725) hat vollkommen hingereicht, seinen Namen glanzvoll bis in die Gegenwart hinüberzutragen und ihn bei allen Denen in Achtung zu erhalten, welche der Musik ein tieferes und ernstes Studium widmen. Die Geldmittel zur Herausgabe dieses in ziemlich gutem Latein geschriebenen Lehrbuchs gab Kaiser Karl VI. selbst her, und es wurde 1742 in's Deutsche durch Mitzler, 1761 in's Italienische durch Manfredi, 1773 in's Französische durch Denis und 1797 in's Englische durch Preston übersetzt; der vollständige lateinische Originaltitel lautet: »*Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methoda nova ac certa, non dum ante tam exacto ordine in lucem edita, elaborata a Joanne Josepho Fux.*« Als F.'s letztes grösseres Werk wird die Oper »*Enea negli Elisi*«, 1731 in Wien componirt, genannt. Er selbst starb nach vieljährigen schmerzhaften Leiden am 14. Febr. 1741 zu Wien kinderlos und wurde am Friedhofe der Metropolitankirche von St. Stephan neben seiner vorangegangenen Gattin beigesetzt. — In seinen Compositionen war F. zunächst und vor Allem Meister des Satzes im Sinne jener Zeit, welche in der correkten Ausführung künstlicher contrapunktischer und fugirter Stimmenverflechtung das höchste Ideal der Musik erblickte. Seine Opernmusik, so viel davon überhaupt noch einigermassen bekannt ist (in der Dresdener Bibliothek befinden sich u. A. die Manuscripte von »Elisa« und »Pulcheria«), erhebt sich nicht über das Niveau des damals beliebten italienischen Geschmacks; höher steht seine Kirchenmusik, welcher F. mit entschiedener Vorliebe und unermüdlicher Fruchtbarkeit oblag. Die k. k. Hofbibliothek in Wien, der reichste Fundort für die Werke dieses Meisters über-

haupt, bewahrt in dieser Gattung und zwar meist in Originalhandschriften u. A. auf: Messen mit Instrumentalbegleitung, ein Oratorium »*La cena del Signore*« (1720), Mysterien verschiedenen Charakters, Offertorien, Motetten und Psalme, in ihrer Art zum grossen Theil höchst ausgezeichnete, ja geistreiche Werke von ausnehmender Feinheit, so besonders die *Missa constantiae.* Bezeichnend genug für sein Ideal von geistlicher Musik ist es übrigens, dass F. selbst für sein Meisterwerk in diesem Fache die von Anfang bis zum Ende im Kanon geschriebene, Karl VI. gewidmete berühmte *Missa canonica* erklärt. Man könnte dieses »Kunststück« füglich den lebendig gewordenen *Gradus ad Parnassum* nennen. Von den Arbeiten reiner Instrumentalmusik F.'s ist der »*Concentus musico-instrumentalis in septem partitas divisus*« (Nürnberg, 1701) am bekanntesten. Hätte F. neben seiner Gelehrsamkeit und contrapunktischen Tausendkünstlerschaft die Genialität besessen, mit welcher seine jüngeren Zeitgenossen Händel und Bach jene starren Formen beseelten und durchgeistigten, wäre er, gleich diesen, bei dem allen auch ein grosser musikalischer Erfinder und Poet gewesen, so würden seine Compositionen unmöglich so schnell und so vollständig in totale Vergessenheit gerathen sein. Das Beste, was F. geschaffen, kann die Wahrheit des Satzes nicht umstossen, dass erst mit Bach und Händel unsere lebendige und lebensfähige Musik beginnt, und dass durch diese beiden Meister alle vorhergehenden deutschen Tonsetzer für alle Folgezeit auf ein ausschliessliches historisches Interesse herabgedrückt worden sind. In neuester Zeit hat es Ludwig Ritter von Köchel mit eminentem Forscherfleiss und einer unermüdlichen Arbeitskraft unternommen, aus den mit Gewissenhaftigkeit, Genauigkeit und Gründlichkeit durchstöberten Documenten österreichischer Archive eine Biographie F.'s (Wien, 1871) herzustellen. Dieselbe enthält im Anhange neben einem vollständigen Register aller von 1631 bis 1740 am kaiserl. Hofe zu Wien zur Aufführung gekommenen Opern, Oratorien, Serenaden, Fest- und Schäferspielen auch noch ein überaus werthvolles thematisches Verzeichniss sämmtlicher F.'scher Compositionen (mehr als 400 an der Zahl).

Fux'sche Wechselnoten sind vier Dissonanzen oder Wechselnoten, von denen man im formalistischen strengen Satze nur stufenweise auf- oder abgehen durfte, von welchen aber der Kapellmeister Joh. Jos. Fux in der dritten Gattung des Contrapunkts das Wegspringen gestattete und einführte. Seitdem wurden diese vier Noten nach ihm die F. W. genannt.

Fz., Abkürzung oder Abbreviatur für die dynamische Vorschrift Forzando (s. d.).

G.

G. (ital. und franz.: *sol*). Diesen Buchstaben setzt man in der Jetztzeit eben so als Tonzeichen, wie die Benennung desselben als alphabetischen Klangnamen für die fünfte diatonische oder die derselben gleicherklingende achte chromatische Tonstufe aufwärts von *c* ab. Siehe *C*. Auch ehedem, sicher von des Boëtius Zeit (470 bis 526 n. Chr.) an, wahrscheinlich jedoch schon viel früher, gebrauchte man für denselben Klang, der jedoch als siebente Stufe der Grundleiter gedacht wurde, das gleiche Zeichen und denselben Namen, welcher Gebrauch der griechischen Tonbezeichnung und deren Urwurzel entwachsen ist. Siehe Alphabet. Um die verschiedenen, *G* zu nennenden Klänge zu kenn-

zeichnen, bedient man sich, wie in dem Artikel Alphabet für alle alphabetischen Tonbezeichnungen erläutert ist, kleiner, die Octave andeutenden Zusätze. Man findet dem entsprechend folgende Tonbezeichnungen und Benennungen für die verschiedenen *G*.'s in Gebrauch. Der tiefste *G* genannte Klang wird durch

G_2 oder $\underline{\underline{G}}$ bezeichnet und das Subcontra-*G* genannt; das nächsthöhere wird

G_1 oder $\underline{G}$ bezeichnet und Contra-*G* geheissen; die anderen:

G, das grosse *G*;

g, das kleine *g*;

g^1 oder $\bar{g}$, das eingestrichene *g*;

g^2 oder $\bar{\bar{g}}$, das zweigestrichene *g*;

g^3 oder $\bar{\bar{\bar{g}}}$, das dreigestrichene *g* u. s. w.

Was die jetzt festgestellte Tonhöhe der verschiedenen Klänge dieses Namens anbetrifft, so kann man dieselbe nicht schärfer bezeichnen, als wenn man die Zahl der Schwingungen des g^1 angiebt, die 393,75 in einer Sekunde betragen, und es den Wissbegierigen selbst überlässt, sich nach den Regeln der Akustik (s. d.) die Schwingungszahlen aller Octaven davon zu suchen. Noch sei bemerkt, dass in der syllabischen aretinischen Benennung *sol* für den alphabetisch *g* genannten Klang gebraucht wurde und die verschiedenen so zu nennenden Klänge der Menschenstimme später durch die Benennungen *g—sol—re—ut* und *g—ut* unterschieden wurden, worüber die besonderen Artikel das Nähere bieten; und dass später Versuche stattfanden, die Sylben *lo* (s. d.), *ge* (s. d.) und *tu* (s. d.) beim Singen der *g* zu nennenden Töne zu gebrauchen. Diese Versuche erfreuten sich jedoch keiner allgemeineren Anerkennung. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass man *g* auch noch als Abkürzung der französischen Worte *main gauche*, d. i. linke Hand, in Anwendung findet. Im Uebrigen sehe man in dieser Beziehung auch noch den Artikel *G*-Schlüssel. C. B.

Ga ist in der von Waëlrant (1517—1595) aufgestellten *Bocedisation* (s. d.) oder *Bobisation* (s. d.) der Name für den alphabetisch *f* zu nennenden Klang. 0.

Ga ist in der indischen Musik die syllabische Benennung eines diatonischen Klanges der Scala, nämlich des dritten, der unserm *cis* fast gleich klingt; derselbe führt den Namen *Gandhâra* (s. d.) und wird durch folgendes Zeichen notirt: ग 0.

Gaa, G. M., oder Gah, ein um die Wende des 18. u. 19. Jahrhunderts zu Heidelberg ansässiger tüchtiger Violin- und Clavierspieler, von dessen Composition »Sechs ausgesuchte Lieder« (Mannheim, 1798) im Druck erschienen sind.

Gabbiani, Massimiliano, italienischer Mönch und Organist zu Gassino im Piemontesischen, veröffentlichte 1630 von seiner Composition: *»Vespri e versetti per comodo del coro a 4 voci«.*

Gabel ist in der Orgelbaukunst der Name für gabelförmig gestaltete Hölzer, die zur Koppelung zweier Manuale Anwendung finden. Stets wendet man diesen Namen für die gabelförmig gestalteten Hölzchen bei der Gabel- oder Zugkoppel (s. d.) an, doch findet man zuweilen ihn auch für die gespaltenen Klötzchen der Frosch- oder Druckkoppel (s. d.) in Gebrauch. Diese letzteren, auch wohl G. genannten Klötzchen bezeichnet man besser durch die Benennung Fröschchen, s. Frosch. Die ersterwähnten, G. genannten Koppeltheile sind Holzleisten, die oberhalb der zu spielenden Tastatur befindlich sind und deren dem Organisten zugewandtes Ende einen 3,2 Centimeter langen Schlitz haben. Die Einfügung, Befestigung, Bewegungsart und Verwerthung dieser G. lehrt der Artikel Gabelkoppel.

Gabelgriff, ein Kunstgriff der Clavierspieler und Holzblase-Instrumentalisten, um die Behandlung dieser Instrumente in gewissen Fällen bequemer zu

machen, nennen die Pianisten das Greifen einer Terz oder Quarte mit dem dritten und vierten, oder mit dem vierten und fünften Finger, wodurch das Ueberschlagen der Finger erspart wird; die Bläser sprechen dagegen vom G., wenn sie einen auf ihrem Instrumente nicht vorhandenen Ton durch Deckung und gleichzeitige Oeffnung anderer Tonlöcher künstlich hervorbringen.

Gabelkoppel nennt man eine überall fast gleichconstruirte Art der Koppel (s. d.). Auf jedem der Clavesverlängerungen des oberen der zu koppelnden Manuale liegt hinter den Abstrakten eine leistenförmige Gabel (s. d.) mit ihren Zinken dem Orgelspieler zugewandt. Sämmtliche Gabeln nennt man in der Fachsprache ein blindes oder Koppelclavier. Hinterwärts sind alle Gabeln an einer Welle (s. d.) so befestigt, dass sie insgesammt vor-, auf- und niederbewegt werden können. Mittelst eines Registers (s. d.) oder einer Verschiebung eines Manuals kann das Koppelclavier vorwärts geschoben werden. Auf den Claves des Oberclaviers, dicht hinter dem Vorsatzbrette befinden sich belederte, sanft sich erhebende Klötzchen, auf die die Gabeln hinaufgleiten, wenn der Rahmen (s. d.) mit dem Koppelclavier vorwärts bewegt wird. Die Tasten des Unterclaviers haben fest eingeschrobene Väterchen, Drähte, die mit den Abstrakten verbunden oben ein Mütterchen von Leder führen. Nach der Koppelung nun befinden sich die Gabeln zwischen den Väterchen und Mütterchen, und zwar so, dass sie, die Väterchen umfassend den Raum zwischen der blinden Taste und dem Mütterchen ausfüllen. Spielt man nun auf dem Unterclaviere, so ziehen die Abstrakten desselben die Mütterchen auf die Gabeln, diese drücken die Klötzchen und mit denselben die Claves des Oberclaviers nieder. 0.

Gabellone, Gasparo, neapolitanischer Tonsetzer, um 1730 in Neapel geboren und daselbst auch musikalisch gebildet, war ein tüchtiger Kirchencomponist und einer der besten Gesanglehrer Italiens. Die Musikschule San Pietro in Majella zu Neapel besitzt eine Messe, eine Passion, Fugen u. dergl. von ihm im Manuscript.

Gabelton, der Stimmton (gegenwärtig a^1), welcher als feste Norm zur Regulirung der Tonhöhen in der Vocal- und Instrumentalmusik angenommen ist. Die Benennung stammt von einem Tonwerkzeuge, der Stimmgabel, dessen man in neuerer Zeit zur Fixirung eines Stimmtones sich bedient. S. Chorton, Kammerton, Stimmgabel.

Gabler, einer der vorzüglichsten deutschen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, lebte zu Ravensburg und starb um 1784. Von ihm gebaut sind u. A. die Orgeln in der Abtei Weingarten in Württemberg und in der Kirche zu Ochsenhausen, von denen die erstere eines der schönsten und grössten Orgelwerke in ganz Deutschland ist, indem es vier Manuale und 76 klingende Stimmen aufweist.

Gabler, Christoph August, tüchtiger deutscher Clavierspieler und fruchtbarer Componist, geboren um 1770 zu Mühldorf im Voigtlande, war der Sohn eines Prediges und von seinem Vater gleichfalls für das Studium der Theologie bestimmt. Nach in Leipzig vollendeten Studien kam G. 1794 als Secretär zum Grafen von Kospoth. Nach einiger Zeit kehrte er jedoch nach Leipzig zurück, um dort von Neuem und zwar die Rechte zu studiren, während welcher Zeit er zugleich eifrig Musik trieb. Im J. 1800 war er als Musiklehrer in Reval ansässig, wo er sich auch häufig als Clavierspieler mit grossem Beifall öffentlich hören liess. In gleicher Stellung wirkte er seit 1836 in St. Petersburg und starb daselbst am 15. April 1839. An Compositionen kennt man von ihm ein Oratorium »der Pilger am Jordan«, ein- und mehrstimmige Gesänge und Lieder, vier- und zweihändige Claviersonaten, ferner Variationen und Rondos für Clavier, sowie für Violine, Sonaten und Fantasien für Harfe, Variationen für zwei Waldhörner u. s. w. — Seine Tochter und Schülerin, Jeanette G., wirkte seit 1820 gleichfalls in Reval als anerkannte Pianistin und Clavierlehrerin und hat auch Mehreres componirt.

Gabler, Matthias, vorzüglicher Orgel- und Clavierspieler und gründlich gebildeter Musiker überhaupt, geboren am 22. Febr. 1736 zu Spalth, war um 1769 als Jesuit Doctor der Theologie und Philosophie und ordentlicher Lehrer der Weltweisheit zu Ingolstadt, dann kurbairischer wirklicher Rath und endlich seit 1788 Pfarrer zu Membdingen in Baiern, woselbst er am 30. März 1805 starb. Von seinen musikalischen Arbeiten sind nur noch bekannt: »Abhandlungen von dem Instrumentaltone« (Ingolstadt, 1776).

Gaborg, französischer Physiker zu Paris, gab ein Buch: »*Manuel utile et curieux sur la mesure du tems*« (Paris, 1771) heraus, in dem er zum Messen der Zeit den Gebrauch eines Pendels empfiehlt. †

Gabram, vorzüglicher Instrumentbauer, erlernte seine Kunst bei Kirschnigk (s. d.) zu Petersburg und etablirte sich ebendaselbst in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Besonders wurden die Fortepianos desselben gerühmt. Vgl. Koch's Journal der Tonkunst Seite 195. †

Gabriele, Domenico, italienischer Tonkünstler, wird von Baini in seinem Werke über Palestrina als Kapellmeister an der Kirche San Petronio in Bologna aufgeführt, als welcher er von 1487 bis 1512 gewirkt hat. Alle sonstigen Nachrichten über ihn fehlen. Nicht zu verwechseln mit ihm ist der Violoncellovirtuose und Operncomponist des 17. Jahrhunderts Domenico Gabrieli aus Bologna, der gleichfalls als Kirchenkapellmeister an San Petronio angestellt gewesen ist.

Gabrieli, Andrea, auch nach einem Theile seiner Geburtsstadt Venedig Andrea del Canareggio (oder Canareio) genannt, war einer der grössten italienischen Contrapunktisten, der würdige Erbe aller Weisheit der niederländischen Schule und der Hauptträger des Ruhms der venetianischen Musikschule. Geboren etwa 1512 zu Venedig, war er der Sprössling der altadlichen Familie der Gabrieli (früher Cavobelli genannt). Seine musikalische Ausbildung erhielt er ganz oder zum grössten Theile von dem berühmten Kapellmeister der St. Marcuskirche, Adrian Willaërt, und er trat 1536 als Sänger in die Kapelle des Dogen ein. Sein Hauptruhm datirt von 1566 an, in welchem Jahre er als Nachfolger Claudio Merulo's, zweiter Organist an San Marco geworden war. Als erster Organist dieser Kirche und als hochgefeierter Tonlehrer starb er im J. 1586. Sein Name wurde nicht blos in Italien, sondern auch in Deutschland den glänzendsten beigezählt, was bei dem lebhaften Verkehre Venedigs mit den grossen deutschen Handelsstädten, namentlich Augsburg und Nürnberg, nicht Wunder nehmen kann. Einen der wärmsten Gönner und Verehrer fand er in Folge dessen an dem reichen Grafen Fugger zu Augsburg, und zahlreiche deutsche Tonkünstler wanderten nach Venedig, um sich bei ihm in der Musik vollends auszubilden, so besonders Hans Leo Hassler aus Nürnberg, der 1584 noch G.'s Unterricht genoss und zugleich ein inniges Freundschaftsbündniss mit dessen Neffen und Schüler, Johannes (Giovanni) G., schloss. Verschiedene Staats- und Siegesfestlichkeiten der Republik boten G. Gelegenheit, in kirchlichen und weltlichen Compositionen die Grösse seines schöpferischen Genius hervortreten zu lassen, und stets erhob gerade er sich vor allen Mitbewerbern auf den Glanzpunkt der Ehre, so bei der Anwesenheit des Königs Heinrich III. von Frankreich in Venedig im J. 1574, zu dessen feierlichem Empfang G. mit Composition einer glänzenden Festmusik betraut war. Zu diesem Zwecke schrieb er zwei Stücke, beide für zwei Chöre, eines zu 12 und das andere zu 8 Stimmen, beide in der Sammlung »*Gemme musicali*« (Venedig, 1587) mit abgedruckt. Was die Würdigung G.'s nach seinen Werken überhaupt betrifft, so ist zunächst der Standpunkt und die Epoche, in welcher er wirkte, nicht aus dem Auge zu lassen. Venedig besass damals bereits eine Musikschule, welche vor der römischen den Vorzug des Alters hatte und Männer in ihrer Mitte zählte, welche zu den hervorragendsten Tonkünstlern ihrer Zeit gehörten. G. selbst war einer der jüngeren aus ihnen; nach einem Adrian Willaërt, neben einem Cyprian de Rore, Zarlino, Costanzo Porta

der Bewunderung Venedigs würdig zu werden, war die schwierigste Aufgabe für einen Tonsetzer, und er löste sie mit überraschendem, mit dem glänzendsten Erfolge. Mehr als seine Vorgänger besass er die Kunst, in den complicirtesten Tonmassen klar und wahrhaft schöpferisch zu bilden; vielstimmige, mannigfach gegliederte Chöre wusste er mit einander zu verbinden und zu immer neuen, höheren Effekten auszuprägen. Doch war alles dies nicht auf eitlen Sinnenprunk berechnet, sondern mit dem hohen Ernste wahrhaft religiöser Würde und Begeisterung, wie sie gewissermassen auch der Verfassung und Volksgesinnung Venedig's eigen war, geschmückt. Und hierin ragte G. über seine venetianischen Zeitgenossen weit hervor; majestätisch feierlich, oft tiefbeschaulich, setzte er sich niemals über die hohen Anforderungen der Kirche hinaus und verdient, vor allen Venetianern, mit dem damals in Rom aufgegangenen mächtigen Kunstgestirn verglichen, »der Palästrina Venedigs« genannt zu werden. Das würdigste Zeugniss seiner Künstlergrösse bieten wie in einem Brennpunkte die »*Psalmi poenitentiales*« (Busspsalme) Venedig, 1583), welche in abweichender Auffassung von der Behandlung früherer Tonsetzer dieser Psalmen den Gipfel religiöser Ausdrucksweise erreichen und von ihrem Componisten selbst seinen übrigen Werken vorgezogen wurden. Von seinen Gesang- und Instrumentalwerken seien hier summarisch aufgeführt: »*Motetti a cinque voci*« (Venedig, 1565, 2. Ausg. 1584); ein Buch sechsstimmiger Messen (Venedig, 1570); fünfstimmige Madrigale (Venedig, 1572); »*Madrigali a cinque e sei voci con un dialogo ad otto*« (Venedig und Nürnberg, 1572); »*Il primo libro de' madrigali a tre voci*« (Venedig und Nürnberg, 1575); »*Liber I cantionum ecclesiast. 4 voc. omnibus sanctor. solennitatibus deservientium*« (Venedig, 1576); »*Cantionum sacrarum pars I*, 6—16 *voc.*« (Venedig, 1578); »*Madrigali a* 3—6 *voci lib. II e III*« (Venedig, 1582 und 1583): »*Canzoni alla francese per l'organo*« (Venedig, 1571, 2. Aufl. 1605); »*Sonate a cinque per i stromenti*« (Venedig, 1586). Ferner befinden sich noch viele einzelne Stücke von ihm in dem von seinem Neffen herausgegebenen Werke »*Canti concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli, organisti della serenissima signoria di Venezia, continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voci e stromenti musicali a* 6, 7, 8, 10, 12 *e* 16« (Venedig, 1587) und ebenso in vielen anderen Sammlungen der damaligen Zeit; Orgelstücke von Andrea G. endlich sind mit solchen seines Neffen in folgenden Sammlungen erschienen: »*Intonazioni d'organo lib. I*« (Venedig, 1593) und »*Ricercari per l'organo lib.* 2 *e* 3« (Venedig, 1587). — Andrea G.'s eben erwähnter, noch berühmterer Neffe und Schüler, Giovanni (Johannes) G., geboren im J. 1557 zu Venedig, genoss schon in jungen Jahren eines nicht unbedeutenden Ansehens, da in eine Sammlung »*Il secondo libro di madrigali a 5 voci de' floridi virtuosi del serenissimo duca di Baviera, con una a dieci*« (Nürnberg, 1575) auch bereits Stücke von ihm als Jüngling aufgenommen sind. Im J. 1585 wurde er, nach Claudio Merulo's gänzlichem Rücktritt vom Kirchendienst in Venedig, neben seinem Oheim als Organist der Marcuskirche angestellt. Wie dieser, stand auch er mit den deutschen Musikkapellen in lebhaftem Verkehre; namentlich bewahrte sein berühmter Mitschüler L. Hassler ihm treue Freundschaft. Unter seinen Gönnern zählte er in Deutschland besonders den Herzog Albrecht V. von Baiern und dessen Söhne, sowie das gräfl. Fugger'sche Haus in Augsburg. Er vorzugsweise war zu Ausgange des 16. Jahrhunderts einer der von den Deutschen am meisten geschätzten und geehrten Tonmeister, was aus sieben verschiedenen Sammlungen meist geistlicher Gesänge hervorgeht, von denen bis 1609 sechs in Nürnberg gedruckt wurden und worin seine Compositionen der Zahl und dem Werthe nach weitaus den ersten Rang einnehmen. Später sind ausser dem *Florileg. port.* von Bodenschatz noch zwei neue Sammlungen hinzugekommen. Auch als Lehrer der Tonkunst war G. weit und breit gesucht. So sandte der Kurfürst Moritz von Sachsen den Juristen und trefflichen Sänger Heinrich Schütz, der sich ganz der Musik widmen wollte, nach Venedig zu G., um bei diesem die bereits gewonnene Musikbildung zu erweitern.

Schütz blieb vier Jahre lang, bis zum Todesjahre G.'s (1613) dessen Schüler und rühmt später von seinem Lehrer: »Als ich wieder nach Venedig kam, ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem grossen Gabrieli die ersten Lehrjahre meiner Kunst zugebracht hatte. Ja, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch' ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, den Amphionen würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besässe Melpomene keinen anderen Gemahl als ihn, solch' ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war dess reichlich Zeuge, der ich ganzer vier Jahre lang seines Umganges genoss, gar sehr zu meinem Frommen.« Unter G.'s Schülern sind noch, als von ihnen selbst bezeugt, zu nennen: Aloys Grani und Michael Prätorius, der im dritten Theile seines Syntagma musicum dieses seines Lehrmeisters mit den ehrenvollsten und bewunderndsten Ausdrücken gedenkt. G. selbst starb, wie seine Grabschrift in der Kirche zu San Stefano zu Venedig verkündet, am 12. Aug. 1613, noch heute geehrt als ein Meister, der am Markstein der Zeit der älteren Musik blüht und in den Anfang einer neuen Periode hineinreicht, ohne seine Selbstständigkeit und Wirksamkeit für das Bestehende und Werdende zugleich zu schwächen. Weder hing er sich zäh an das Alte, noch gab er sich dem Neueren in überstürzender Hast hin; er suchte aus Allem heraus, was ihm das Beste schien, folgte der natürlichen Entwickelung der Musik und hatte keineswegs an dieser Entwickelung einen unbedeutenden Antheil; in ihm zeigte sich die vollste und reichste Entfaltung der Musik der früheren venetianischen Schule, ihre ganze Eigenthümlichkeit und man kann von ihm ähnlich, nur noch in gesteigertem Maasse wie von seinem Oheim, behaupten, dass die Pracht und Grossartigkeit des damaligen venetianischen Staats- und Volkslebens sich in seinen Werken abspiegelt. »Hatte Willaërt«, sagt Winterfeld, »in seinen getheilten Chören die Tonart zuerst als harmonischen Grundgedanken ahnen lassen (da die gegen einander und mit einander arbeitenden Tonmassen sich wenig geeignet zeigten zu künstlicher Entwickelung der Melodien, wie sie der niederländischen und römischen Schule eigen waren), war Cyprian de Rore weit hinausgeschweift über die damals bestehenden Grenzen des Tonsystems nach neuen Ausdrucksmitteln für seine Gedanken, so sehen wir die tiefste Eigenthümlichkeit der Tonarten, die zartesten Beziehungen der einen zur anderen hervortreten in Gabrieli's Werken. Das Herkömmliche, die unmittelbare Beziehung auf die überlieferte Kirchenweise, da ausgenommen, wo er seine Gesänge dem Kirchengebrauche gemäss durch sie anstimmen lassen musste, hat er ganz verlassen, um so inniger aber in dem zuvorgedachten Sinne sich der Grundform angeschlossen, in welcher jene alten Kirchenweisen durch innere Nothwendigkeit bedingt erschienen waren. Ebenso tritt die strenge kanonische Form nirgends mehr absichtlich und als solche bei ihm hervor; belebend überall, nicht bedingend, soll der bewegende Grundgedanke sein. Jene sinnreiche Verflechtung der alten kirchlichen Kunst aber, sofern sie das Ohr nicht mehr zu vernehmen vermag, ist ganz bei ihm ausgeschlossen.« Die von Cyprian de Rore zu Gunsten eines lebendigen und leidenschaftlichen Ausdrucks im Madrigal in Anspruch genommene und auf seinen Vorgang hin bald nah und fern aufgefasste Chromatik fand in G. einen der ersten entschiedensten Vertreter. Von seinen bedeutendsten Werken sind ausser den bereits oben angeführten zu nennen: »*Sacrae symphoniae* 7, 8, 10, 12, 14, 15 *et* 16 *tam vocibus quam instrumentis*« (Venedig, 1597, neue Ausg. 1615), von denen noch eine ältere Ausgabe existiren soll; »*Reliquiae sacrorum concentuum Giov. Gabrielis et Leonis Hassleri etc. motettae* 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19 *vocum*« (Nürnberg, 1619). Letztere Sammlung, welche 19 Compositionen von G. enthält, gab ein Freund G.'s, der Nürnberger Kaufmann Georg Gruber, heraus. Seine sämmtlichen Arbeiten überhaupt in geordneter Zusammenstellung, sowie Eingehenderes über beide Gabrieli's findet sich in dem schätzbaren Buche von K. von Winterfeld »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin, 1834).

Gabrieli, Catterina, s. Gabrielli.

Gabrieli, Domenico, italienischer Violoncellovirtuose und Operncomponist, geboren um 1640 zu Bologna, hatte an der dortigen Kirche San Petronio Anstellung, kam aber dann in die persönlichen Dienste des Cardinals Pamfili zu Rom. Nach seiner Geburtsstadt zurückgekehrt, ist er um 1690 gestorben. Von seinen Opern lassen sich noch folgende Titel aufführen: »*Clearco in Negroponte*«, »*Ciro in Lidia*«, »*Rodoaldo rè d'Italia*«, »*Teodora Augusta*«, »*La generosa gara tra Cesare e Pompeo*«, »*Carlo il grande*« und »*Maurizio*«, welche von 1683 bis 1691 auf verschiedenen Bühnen Italiens in Flor waren. Ausser Opern erschienen aus dem Nachlasse G.'s: »*Cantate a voce sola*« (Bologna, 1691, mit einer G. feiernden Vorrede von Marino Silvani); »*Vexillum pacis a Alto solo con stromenti*« (in einer Sammlung von Motetten, Bologna, 1695); »*Gighe, correnti e sarabande a due Violini e Violoncello con Basso continuo*« (Bologna, 1703).

Gabrieli, Francesca, vorzügliche italienische Sängerin, genannt *la Gabrielin'a* oder von ihrer Geburtsstadt *la Ferrarese*, ist im J. 1755 zu Ferrara geboren. Ihrer schönen, geschmeidigen Stimme wegen wurde sie schon früh in das Conservatorium *Ospedaletto* in Venedig gebracht, welches damals unter Direktion Sacchini's stand. Im J. 1774 debütirte sie, vollständig ausgebildet, auf dem Theater San Samuele in Venedig mit solchem Erfolge, dass sie als Primadonna buffa angestellt wurde, in welcher Eigenschaft sie auch auf anderen Opernbühnen ihres Vaterlandes mit dem grössten Beifall sang, so noch 1778 in Florenz und 1782 in Neapel. Im J. 1786 war sie in London engagirt und trat dort u. A. mit der Mara zusammen auf. Erst 1789 kehrte sie aus England in ihre Heimath zurück, woselbst sie noch in Turin sang, sich aber bald darauf von der Bühne zurückzog und 1795 in Venedig starb. Bei einer einnehmenden Persönlichkeit, aber allzu freien Umgangsart besass sie in ihrer Blüthezeit glänzende und gut geschulte Stimmmittel, denen im getragenen Gesange jedoch ein tieferer Ausdruck abging.

Gabrielli, Catterina, hochgefeierte italienische Sängerin, eine der berühmtesten Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts überhaupt, wurde am 12. Novbr. 1730 zu Rom geboren und war die Tochter eines Kochs des Fürsten Gabrielli, von dem sie, da er sie hatte ausbilden lassen, den Namen annahm, während die Italiener sie, in Erinnerung des Gewerbes ihres wirklichen Vaters, *la Cuochettina* (das Kind des Kochs) nannten. Ihren Gesangunterricht übernahmen in Folge der Munificenz des genannten Fürsten Garcia (mit dem Beinamen *lo Spagnoletto*) und Porpora, und sie selbst sang seit 1747, wo sie sofort in Lucca als Sofonisbe in Galuppi's gleichnamiger Oper Bewunderung erregte und selbst den berühmten Sänger Guadagni in den Schatten stellte, auf verschiedenen grossen Bühnen ihres Vaterlandes. Im J. 1750 war sie das Entzücken der Neapolitaner, besonders als Didone in der Oper von Jomelli, deren grosse Arie »*Son regina e sono amante*« sie so styl- und ausdrucksvoll sang, dass Alles für sie schwärmte. Auf Metastasio's Veranlassung ging sie nun nach Wien, wo sie von diesem Meister noch Unterricht in Declamation und im Spiel erhielt und von Franz I. zur Kammersängerin ernannt wurde. Im J. 1765 verliess sie Wien und erregte zunächst in Palermo das grösste Aufsehen, voran natürlich durch ihren vollendeten Gesang und ihr anmuthiges Spiel, dann aber auch durch ihre Launenhaftigkeit und durch die Widerspenstigkeit, mit der sie selbst dem Vicekönig Trotz bot. In Parma 1767 gewann sie ausser der allgemeinen Bewunderung auch noch die besondere Liebe des Infanten Don Philipp, so dass sie ein Jahr später heimlich entweichen musste, um dem eifersüchtigen Fürsten zu Gefallen nicht ihre Bühnenlaufbahn zu unterbrechen. Sie folgte hierauf dem schon lange an sie ergangenen Rufe der Kaiserin Katharina II. nach St. Petersburg, blieb daselbst mehrere Jahre unter glänzenden Verhältnissen und sang erst 1777 wieder in Venedig an der Seite Pachiarotti's, der aus Scheu vor einer solchen Rivalin zuerst gar nicht aufzu-

treten wagte. Nach einem erfolgreichen Aufenthalte in London begab sie sich 1780 nach Mailand, wo sie es mit dem berühmten Marchesi noch immer aufnehmen konnte. Sie sang jedoch nur noch eine Saison, zog sich darauf nach Rom in das Privatleben zurück und starb daselbst im April 1796. Ihr eminentes Talent war ebenso sehr mit Eigensinn und Launenhaftigkeit, als mit sprudelndem Geist und mit Wohlthätigkeitssinn gepaart, so dass sie in gleichem Maasse verehrt und gefeiert, wie gescheut und gefürchtet war.

Gabrielli, Nicolo, Graf von, talentvoller italienischer Componist-Dilettant, einer altadeligen Familie entstammend und um 1810 zu Neapel geboren, machte bei Busti Gesangs- und bei Donizetti Compositionsstudien. Seit 1835 trat er in Neapel vielfach als Ballet- und Operncomponist auf, und bis 1847 zählte man an 70 Partituren, von denen einige ziemlich grossen Beifall fanden, so von seinen Opern: »*I dotti per fanatismo*«, »*Il padre della debutante*«, »*La lettera perduta*«, »*L'affamato senza danaro*«, »*Il condannato di Saragossa*«, »*Giulia di Tolosa*«, »*Il gemello*« u. s. w. Seit 1850 lebt er in Paris, wo seine Balletmusiken (»*Gemma*«, 1854, »*Les elfes*«, 1856 und besonders »*L'étoile de Messine*«, 1861) ganz bedeutenden Erfolg hatten und seine Oper »*Don Gregorio*« (1859) und »*Le petit cousin*« (1860) mit Beifall aufgenommen wurden.

Gabrielski, Johann Wilhelm, vortrefflicher Flötist, geboren am 27. Mai 1791 zu Berlin, war der Sohn eines Unterofficiers der Artillerie, der dem Sohn schon frühzeitig einigen Violinunterricht ertheilte, so dass derselbe, noch Knabe, im Stande war, bei Tanzmusiken, die der Nebenerwerb der Familie waren, mitzuwirken. Neun Jahr alt, wurde er durch einen Schulkameraden ermuntert, Flötenspiel zu treiben und fand auf diesem Instrumente bei einem Artillerie-Hauptmann, Namens Vogel und bei dem Kammermusiker A. Schröck hinreichende Unterweisung, so dass er 1810 schon öffentlich auftreten und auch als Lehrer fungiren konnte. Im Begriff 1813 dem Aufrufe des Königs gegen Frankreich als freiwilliger Cavallerist zu folgen, brach er beim ersten Proberitt, in Folge eines Sturzes vom Pferde, den Arm und musste zurückbleiben. Er liess sich 1814 als Flötist beim Theater in Stettin engagiren und beschäftigte sich dort nebenbei als Naturalist vielfach mit Composition; eigentliche theoretische Studien machte er erst seit 1816 in Berlin, wo er königl. Kammermusiker geworden war, und zwar beim Kapellmeister Gürrlich, später beim Kapellmeister Seidel und zuletzt beim Musikdirektor Birnbach. Als Flötist hat er sich auf Kunstreisen durch Norddeutschland von 1812 an, 1822 auch in Warschau, vortheilhaft bekannt gemacht und als Componist ist er mit Concerten und Solos, Duos, Trios und Quartetten für Flöte, sowie mit einigen Gesangstücken aufgetreten. Er starb am 18. Septbr. 1846 zu Berlin. — Sein Bruder und Schüler Julius G., geboren am 4. Decbr. 1806 zu Berlin, erregte schon seit seinem 11. Jahre, wo er zuerst öffentlich auftrat, als talentvoller Flötist die öffentliche Aufmerksamkeit. Als Hautboist im zweiten Garderegiment zu Fuss seit 1821 studirte er eifrig die Theorie der Musik. Vom Militär 1825 entlassen und als Musiklehrer thätig, blies er vielfach aushülfsweise in der königl. Kapelle, worauf er auch bald die definitive Anstellung als Kammermusiker erhielt. Er liess sich, namentlich in Berlin, häufig öffentlich mit Beifall hören und fand auch als Componist für sein Instrument grosse Anerkennung. Im Druck erschienen sind jedoch nur zwei Fantasien. Nach langjährigem Dienste pensionirt und durch den Rothen Adlerorden ausgezeichnet, lebt er in Zurückgezogenheit noch gegenwärtig in Berlin. — Ein Sohn Johann Wilhelm's, Namens Adolph G., wirkt gegenwärtig als erster Flötist der Hof- und Opernkapelle zu Berlin.

Gabusi, Giulio Cesare, s. Gabuzio.

Gabussi, Vincenzo, trefflicher italienischer Gesangcomponist und Singlehrer, ist um 1804 zu Bologna geboren, woselbst er gründliche Musikstudien beim Padre Mattei trieb. Im J. 1825 ging er nach London, wo er sich als Gesanglehrer und als Instructor und Accompagnateur bei der italienischen Oper

Ansehen und ein Vermögen erwarb, ebenso als Componist von Canzonen und Duetten zur Beliebtheit gelangte. Um 1840 kehrte er in sein Vaterland zurück und suchte durch die Oper »*Clementina di Valois*«, welche 1841 in Venedig und Mailand zur Aufführung kam, sich einen grösseren Ruf zu verschaffen, allein vergebens. Um so mehr Glück machten auch dort seine zahlreichen Arietten, Duette und Kammermusiksachen, die sich durch ihre angenehme Melodik und dankbare Gesangweise einschmeichelten und auch in Deutschland zahlreiche Verehrer fanden. — Jedenfalls eine nahe Verwandte von ihm war die Sängerin Rita G., geboren 1818 zu Bologna und eine Schülerin Teresa Bertinotti's. Sie sang seit 1836 auf den grössten Bühnen Italiens, 1840 auch in Wien mit bedeutendem Erfolge.

Gabuzio, Giulio Cesare, auch Gabutio und Gabusi geschrieben, italienischer Tonsetzer aus Bologna, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister am Dom zu Mailand. Von seinen Arbeiten findet man in Joan. B. Bergamo Parnasso music. Ferdinand. (Venedig, 1615) einige Motetten; andere Motetten und Kirchenstücke soll er 1586 und 1587 selbstständig in Venedig und Mailand haben erscheinen lassen.

Gaces Brulés oder **Brulez,** einer der besten und fruchtbarsten französischen Troubadours des 13. Jahrhunderts, lebte um 1235 in der Bretagne. Da er in einigen Manuscripten Gaste Blé sich geschrieben findet, so vermuthet man, dass er aus der adeligen Familie gleichen Namens aus der Champagne stamme. Von seinen Liedern sind 79 übrig geblieben, und 63 davon befinden sich in verschiedenen Manuscripten (einige davon mit ihren Melodien) in der grossen Staatsbibliothek zu Paris.

Gade, Niels W., einer der begabtesten und tüchtigsten Tondichter der Gegenwart, geboren am 22. Oktbr. 1817 zu Kopenhagen, war der Sohn eines Instrumentenmachers und von seiner Familie für denselben Beruf bestimmt. Die grossen Fortschritte aber, die der junge G., trotz anfänglich ungenügenden Unterrichts auf dem Pianoforte, der Guitarre und Violine machte, bewogen doch endlich den Vater, eine gründlichere Ausbildung der Anlagen seines Sohnes zu veranlassen, und späterhin legte derselbe dem Wunsche des Letzteren, sich ganz der Tonkunst widmen zu dürfen, kein Hinderniss mehr in den Weg. Bald war G. in der technischen Fertigkeit so weit gelangt, dass er als Violinist in die Hofkapelle treten konnte, und nun wagte er es auch fleissig mit Compositionsversuchen, von denen aber vorläufig nur einer, dieser aber auch auf's Vollkommenste glückte. Eine »Nachklänge an Ossian« betitelte und später sogar berühmt gewordene Ouvertüre erhielt nämlich 1841, gemäss dem Ausspruche Ludwig Spohr's und Friedr. Schneider's als Preisrichter, den vom Kopenhagener Musikverein ausgesetzten Preis. Mendelssohn brachte bald darauf dies allgemein als gelungen anerkannte Werk im Gewandhause zu Leipzig zur Aufführung und verschaffte dadurch zuerst dem jungen Componisten einen geachteten Namen in Deutschland, welcher durch die Reproduction der mit wahrem Enthusiasmus aufgenommenen Sinfonie Nr. 1 in *C*-moll noch mehr Gewicht erhielt. Mendelssohn hatte hierzu ebenfalls wieder die uneigennützige Hand geboten und ihm, dem in seltenem Grade edel und grossdenkenden Meister, war es ein Hochgenuss, dass einer seiner jüngeren talentvollen Collegen vom kritischen Leipziger Publikum glänzend aufgenommen wurde. Durch die ansehnliche Unterstützung des Königs Christian VIII. von Dänemark, seines Landesherrn, wurde es G. möglich, zu höherer Ausbildung das Ausland zu besuchen, und zwar nahm er aus Dankbarkeit gegen Mendelssohn seinen Weg zuerst nach Leipzig, wo ihm 1843 von seinen Freunden und dem Publikum die freundlichste Aufnahme zu Theil ward. Die bald darauf bewerkstelligte Aufführung des Ossian'schen Gedichts »Comala«, von G. für Soli, Chor und Orchester gesetzt, befestigte nur die hohe Achtung, welche man dem jungen Tondichter zollte und trug nicht wenig dazu bei, dass man ihm nach der Rückkehr von seiner von Leipzig aus unternommenen italienischen Reise, im Herbst 1844 die

Leitung der Gewandhausconcerte anvertraute, da Mendelssohn während dieser Zeit in Berlin und Frankfurt a. M. verweilte. Nachdem G. im Sommer 1845 seine Heimath besucht hatte, war er im Winter 1845 auf 1846 neben Mendelssohn Concertdirigent in Leipzig, und nach dessen Tode führte er die Direction allein, bis er im Frühjahr 1848 nach Kopenhagen zurückkehrte, wo er eine Organistenstelle, die Leitung der Concerte des dortigen Musikvereins, 1861, nach Gläser's Tode, auch interimistisch das Amt eines Hofkapellmeisters übernahm und zum Professor der Musik ernannt wurde. In dieser Wirksamkeit und einer ununterbrochenen Lehr- und Compositionsthätigkeit lebt er noch gegenwärtig zu Kopenhagen. — Niels W. Gade gehört in der heutigen Zeit des Neuromanticismus in der Musik zu den schlagfertigsten und talentvollsten Vertretern der älteren Romantik, die vorwiegend den Mendelssohn'schen Formen huldigt. Jedoch zeigt er so viel Originalität und Selbstständigkeit, dass er nicht als sclavischer Nachahmer seines grossen Vorbilds bezeichnet werden kann. Nur die Art und Weise des formellen Baues, die äussere feine, graziöse Gestalt der Schöpfungen Mendelssohn's zogen ihn unwiderstehlich mit sich fort und gaben seinem Künstlergemüth, seinem einfachen klaren Geiste die nöthige Festigkeit. Hinsichtlich der Erfindung besitzt G. eine entschieden hervorstechende Individualität, welche sich besonders durch einen gewissen nationalen Typus und durch ein nordisches Colorit kundgiebt. Er ist mit Recht als musikalischer Interpret der nordischen Sage und namentlich der Poesie Ossian's (soweit dieselbe wirklich vorhanden ist) zu bezeichnen, indem er bei geschickter und farbenreicher Behandlung des Orchesters in plastisch-schöner Ausarbeitung die alten Heldengestalten gewissermassen in Tönen vorführt und hauptsächlich in den beiden Ouvertüren »Nachklänge von Ossian«, »Im Hochland«, in der ersten Sinfonie (*C*-moll) und in der Cantate »Comala« seine von der nordischen Sage genährte Natur in origineller und interessanter Weise offenbart. Die Nordlandspoesie füllte mit ihrem Lebensquell das Strombett seiner Empfindung; sie floss hinein in seine Melodik und Harmonik und gab seinen Tonbildern sowohl die duftige, zarte, als auch die kräftige, frische Färbung, welche die Gedanken des Künstlers in so reichem und ästhetisch geordnetem Wechsel zeigt. Nicht minder als jene oben angeführten und ganz besonders in diesem Geiste geschaffenen Werke sind auch einige seiner übrigen Schöpfungen im besten Sinne des Wortes populär in Deutschland geworden, und die Concertsäle haben schon oft wiederholt erlebt, welche Sympathien das musikalisch feingebildete Publikum auch G.'s *B*-dur-Sinfonie, der Ballade »Erlkönigs Tochter« für Sologesang, Chor und Orchester, der »Frühlingsphantasie« für vier Singstimmen, Orchester und Pianoforte entgegen trägt, während seine *A*-moll-Sinfonie und die in *G*-moll (Nr. 6), seine Ouvertüren »Hamlet« und »Michel Angelo«, sowie seine grosse dramatische Cantate »die Kreuzfahrer« weniger Anklang im Publikum finden. Auch auf dem Gebiete der Kammer- und Salonmusik ist G. bis auf den heutigen Tag sehr thätig gewesen, und besonders sind hier ein Quintett, ein Octett für Streichinstrumente, eine Sonate für Clavier und Violine, zahlreiche Lieder für eine Singstimme, Chorgesänge für gemischten und für Männerchor, seine Aquarellen für Pianoforte, sowie andere zwei- und vierhändige Stücke, meist in kleinerer Form, aber um so reizender und anmuthiger, u. s. w. hervorzuheben, in welchen dieser Tondichter stets seine edle Denkungsart und Beherrschung der Form kundgegeben hat. Von den im Druck erschienenen Werken der letzten Jahre hat die höchst anmuthige und feine »Frühlingsbotschaft« für Chor und Orchester mit Recht aller Orten den Preis errungen.

Gaebler, Ernst Friedrich, verdienstvoller Musikpädagog und Componist von Schul- und Kirchenstücken, geboren 1815 zu Bunzlau, erhielt dort auch seinen ersten musikalischen Unterricht und zwar beim Oberlehrer am königl. Seminar, C. Karow, dessen bester Schüler im Clavier- und Orgelspiel er war. Zu weiterer Ausbildung begab er sich nach Berlin, wo er Zögling des von A. W. Bach geleiteten königl. Instituts für Kirchenmusik wurde und die Vor-

lesungen des Professors A. B. Marx an der Universität fleissig besuchte, welche namentlich auf seine Compositionsübungen von anregender Einwirkung waren. Als Nachfolger Köhler's wurde G. an das Pädagogium und Waisenhaus zu Züllichau berufen und wirkt noch jetzt daselbst in sehr anzuerkennender Art in der Eigenschaft eines Musikdirektor und Musiklehrers dieser Institute. Von seinen zahlreichen compositorischen Arbeiten sind Motetten, der für Männerstimmen gesetzte 34. Psalm, Schullieder, andere Gesangsachen und Orgelstücke im Druck erschienen.

Gäde, Theodor, ein Tanzcomponist von localer Bedeutung, lebte im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu Berlin und hat ausser der Musik zu einem Ballet »die Eifersüchtigen auf dem Lande« zahlreiche, zum Theil beliebt gewesene Märsche und Tänze aller Art, sowie einige Gesänge und Clavierstücke componirt.

Gähler, von, Conferenzrath und erster Bürgermeister von Altona, ein ausgezeichneter Dilettant und Musikkenner, ist 1748 zu Delmenhorst geboren und starb im J. 1825 zu Altona. Er war als Clavierspieler ein Schüler Phil. Em. Bach's. Zahlreiche Abhandlungen und Recensionen von ihm in verschiedenen Jahrgängen der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung bekunden seine hervorragende allgemeine Intelligenz und seine tiefe Einsicht in das Wesen der Tonkunst.

Gährich, Wenzel, ein gewandter und talentvoller Componist, geboren am 16. Septbr. 1794 zu Zerchowitz in Böhmen, besuchte bis zu seinem zwölften Jahre die Schule seines Geburtsorts und kam dann auf das Piaristen-Gymnasium zu Prag, wo er sich nebenbei im Violinspiel ausserordentlich vervollkommnete. Im J. 1813 bezog er die Universität zu Leipzig, um die Rechtswissenschaften zu studiren. Er sah sich jedoch bald genöthigt, dieses Fachstudium wegen mangelnder pecuniärer Mittel aufzugeben und sich als Violinist des Leipziger Theaterorchesters engagiren zu lassen. Bereits war er 23 Jahr alt, als er dort anfing, sich mit eingehenden Musikstudien zu befassen. Um 1825 wurde er als königl. Kammermusikus in die Hofkapelle zu Berlin berufen, und im J. 1845, nachdem er sich bereits durch eine Anzahl sehr gelungener Ballet-Compositionen bekannt gemacht hatte, zum Ballet-Dirigenten der königl. Oper ernannt. Als solcher im J. 1860 pensionirt, starb er im J. 1865. — G. hatte sich einen gewissen localen Ruhm erworben, hätte aber, dem Werthe seiner compositorischen Arbeiten nach, einen weit ausgedehnteren Ruf verdient. Denn er besass ein bemerkenswerthes melodisches Talent und war ein geschickter Künstler in Bezug auf Ausgestaltung und Ausarbeitung seiner Ideen, sowie der Instrumentation. Er hat mehrere Sinfonien, Ouvertüren und Zwischenaktsstücke für das königl. Schauspiel in Berlin, ferner Musiken zu Vaudevilles und Localpossen, Gelegenheits-Cantaten, Kirchenstücke, ein- und mehrstimmige Lieder, Streichquartette und Märsche und Tänze aller Art geschrieben, von denen nur das Wenigste im Druck erschienen ist. Unbestreitbare Bedeutung gebührt ihm als Balletcomponisten, und für sein grosses Talent auf diesem Gebiete sprechen seine Partituren zu Taglioni'schen und Hoguet'schen Tanzpoemen, als »Don Quixote«, »die Insel der Liebe«, »der Seeräuber«, »Aladin« u. s. w. Auch zwei Opern existiren von ihm im Manuscript: »die Creolin« und »der Freibeuter«, welche das volle Lob näherstehender Sachverständiger erfahren haben, aber von seinen Erben vergebens behufs Aufführung ausgeboten worden sind. — Ein Sohn von ihm, Georg G., hat sich in Berlin als Pianist vortheilhaft bekannt gemacht und wirkte bis 1870 als Bratschist in der Hof- und Opernkapelle.

Gämmrich, Heinrich, einer der trefflichsten schlesischen Orgel- und Violinspieler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, starb im J. 1775 als Cantor an der Pfarrkirche in Bunzlau, welche Stellung er beinahe fünfzig Jahre hindurch in Ansehen und mit Ehren bekleidet hatte.

Gänsbacher, Johann Baptist, fruchtbarer und geschickter Componist,

besonders von Kirchenwerken, wurde am 8. Mai 1778 zu Sterzing in Tyrol geboren. Sein Vater, Regens chori und Schullehrer des Orts, unterrichtete ihn schon frühzeitig im Gesang, Clavier-, Orgel- und Violinspiel, und in solcher Art gut vorgebildet, kam G. mit acht Jahren als Chorknabe zuerst nach Innsbruck, dann nach Hall. Von 1789 an besuchte er das Gymnasium zu Botzen, wo ihn der Organist Reiner, Musikdirektor Neubauer und Pater Fendt im Orgel-, Violin- und Violoncellospiel noch weiter ausbildeten, während er selbst, um genügende Subsistenzmittel sich zu verschaffen, zugleich eine Art Hauslehrerstelle versah. Schon 1795 konnte er in Innsbruck die höheren philosophischen Studien beginnen und wirkte auch dort nebenbei als Musik- und Nachhülfelehrer, sowie als Kirchensänger. In jene Zeit fallen auch seine ersten ernstlicheren Compositionsversuche. In der Kriegsbedrängniss des Jahres 1796 diente er als Freiwilliger im Landsturm, befehligte bald sogar eine Truppe von 300 Mann und erhielt nach erfolgtem Friedensschlusse die goldene Tapferkeitsmedaille für Officiere. Im J. 1802 suchte er Abt Vogler in Wien auf, der ihn in sein Harmoniesystem einweihte und auf seine theoretisch-musikalische Fortbildung wohlthätig einwirkte. Wohlwollende Gönner, unter ihnen besonders der Graf Firmian und sein Schüler, Graf Erdödy, unterstützten ihn kräftig in seinen musikalischen Bestrebungen, so dass er bei Albrechtsberger das Studium des Contrapunkts gründlich absolviren konnte. Nach einem längeren Aufenthalte in Innsbruck und bei seiner Mutter in Sterzing, trieb es ihn 1810 abermals zu seinem Lehrer Abt Vogler in Darmstadt, wo er mit seinen jüngeren hochbegabten Mitschülern K. M. v. Weber und Meyerbeer das berühmt gewordene Freundschaftstriumvirat schloss, welches erst der Tod auflöste. Nachdem G. in den Freiheitskriegen wiederholt eine Jäger-Oberlieutenantsstellung bekleidet hatte, die ihn bis nach Neapel gegen Murat führte, in welchem Amte er bei seinem Regimente auch ein Musikcorps organisirte und mit seinen Compositionen versah, erhielt er 1817 die grosse goldene Verdienstmedaille. Seinen militärischen Verdiensten vorzüglich verdankte er es auch, dass er 1823, nach Preindl's Ableben, unter mehreren Mitbewerbern das angesehene Amt eines ersten Kapellmeisters am St. Stephansdome in Wien erhielt. Sein ferneres Leben verfloss, einer fleissigen compositorischen Thätigkeit gewidmet, gemäss den regelmässigen Geschäften seiner Stellung, ruhig und ohne Aufregung. Er starb am 13. Juli 1844 und ruht auf dem St. Marxer Friedhof in Wien. — Zahlreiche Arbeiten aller Art, theils im Druck erschienen, theils im Manuscript hinterlassen, bezeichnen sein ausgiebiges Compositionstalent. Man zählt 17 Messen, 4 Requieme, 27 Gradualien, Offertorien, Motetten, Psalme und Hymnen, Adventslieder, Processions-Sequentien, 5 Litaneien, 9 Tantum ergo u. dergl.; ferner Sonaten, Variationen, Divertissements, Märsche u. s. w. für Pianoforte allein und mit Begleitung; Serenaden, Parthien und Märsche für Harmoniemusik; eine Sinfonie, ein Concert für Clarinette, die vollständige Musik zu Kotzebue's Schauspiel »die Kreuzfahrer«, ein Liederspiel »des Dichters Geburtsfest«, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, italienische Terzette, Cantaten, Vocalquartette u. s. w. Dem Werthe nach stehen die zuerst aufgeführten Werke für die Kirche am höchsten. Dennoch widerspricht der überwiegende Theil derselben, wenn auch Einzelnes davon edel und würdig gehalten ist, dem kirchlichen Geiste, besonders durch ein gemüthliches, joviales Wesen, wie es dem Wiener Volkscharakter zwar eigenthümlich ist, mit Erhabenheit und religiösem Ernst sich jedoch nicht vereinbaren lässt.

Gärtner, Johann, deutscher Flötenvirtuose, geboren 1740 auf dem Petersberge bei Fulda, erhielt seine technisch-musikalische Ausbildung durch die Fürsorge des kunstsinnigen Fürstabts Heinrich VIII. von Fulda, der ihn bei dem berühmten Wendling in Mannheim ausbilden liess, ihn dann auf Reisen durch Deutschland schickte und endlich als ersten Flötisten in seine Hofkapelle zog. In dieser Eigenschaft starb G. im J. 1789. Auch als Componist ist G. für seine Zeit bemerkenswerth gewesen, indem er, laut Henkel's Mittheilungen,

ausser Solos für sein Instrument auch Operetten und Cantaten componirt haben soll. — Ein anderer Musiker desselben Namens, Johann Peter G., findet sich um 1665 in der Reihe der kurbrandenburgischen Kammermusiker in Berlin aufgeführt.

Gärtner, Joseph, ein vorzüglicher Orgelbauer, geboren im J. 1796 zu Tachau in Böhmen. Sein Vater, Anton G., geboren um 1730, der Erbauer der grossen Orgel im St. Veitsdome zu Prag (1763), wie sein Urgrossvater waren schon Orgelbauer gewesen und auch er widmete sich dieser Kunst. Seine Lehrzeit machte er im elterlichen Hause durch, arbeitete dann längere Zeit in Prag, zuletzt beim Orgelbauer Kolb auf der Kleinseite. Im J. 1820 etablirte er sich selbstständig. In seiner ersten Meisterzeit entwickelte G. eine ausserordentliche Thätigkeit. Abgesehen davon, dass er fast sämmtliche Orgeln der Hauptstadt Prag reparirte und stimmte, für welche letztere Funktion er ein ungemein feines Gehör, viel Geschick und Gewandtheit besass, baute er auch die grössten Werke daselbst um, wie die Orgel in der Strahover Kirche, ferner die Tejner Orgel im J. 1833, die grosse Orgel zu St. Niclas u. s. w. Mehrere ganz neue, von ihm hergestellte Werke besitzen die Kirchen bei Mariaschnee und die Piaristenkirche. Zum Hoforgelbauer wurde G. auf Grund der anerkannten Vorzüglichkeit seiner Instrumente im J. 1825 ernannt. Bei der 1831 stattgehabten Gewerbeausstellung in Prag erhielt er die silberne Verdienstmedaille, die ihm im J. 1833 feierlichst übergeben wurde. G. verfasste auch eine: »Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln und die Art, selbe im guten Stand zu erhalten«, die im J. 1832 in Prag erschien, 3 Auflagen erlebte und vom Verfasser auch in böhmischer Sprache: »Krátké ponaučeni o varhanách« im J. 1834 herausgegeben wurde. G. starb am 30. Mai 1863 in Prag. M—s.

Gaertner, Karl, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler, seit Jahren ein hervorragender Vertreter der classischen Musik in den Vereinigten Staaten, wurde zu Stralsund geboren und zeichnete sich schon als Knabe durch musikalisches Talent aus. Vom 14. bis zum 21. Jahre machte er in Greifswalde eine strenge Schule beim Direktor Abel durch, dessen Unterricht G. zu einem gründlichen Künstler erzog. Der Trieb nach weiterer Ausbildung führte ihn hierauf nach Leipzig, wo er seine Studien bei Mendelssohn, David und Hauptmann fortsetzte. Darnach ging er auf Reisen und liess sich als Virtuose auf der Violine hören, 1852 nach Amerika. Da er ein grosses Feld für eine einflussreiche Arbeit in der neuen Welt fand, entschloss er sich zu bleiben. In Boston und an andern Orten erweckte er einen nachhaltigen Eifer für die eigentliche Kunst und siedelte endlich nach Philadelphia über, wo er sich mit gewissenhafter Treue der Verbesserung des dortigen Geschmacks in der Musik widmete, zuerst im Februar 1859 durch Veranstaltung von classischen Concerten, die ersten dieser Art, die überhaupt in Philadelphia gegeben worden sind. Seitdem hat er mit jedem Jahre dem intelligenten Publikum neue Kunstgenüsse bereitet. Mit Beihülfe seines Quintett-Clubs gab er einen Winter hindurch 25 Nachmittagsconcerte und ausserdem einige Soireen, worin er die ausgewähltesten Meisterwerke zur Aufführung brachte. Als sorgsamer Dirigent wie als gediegener Violinist zeichnete er sich bei derartigen Veranstaltungen in gleicher Weise aus. Nicht minder einflussreich hat er als Lehrer im Gesange, der Violine und des Pianoforte gewirkt. Während des Jahres 1867 gründete er ein Conservatorium, das gegenwärtig in Blüthe steht. Seine eigenen Compositionen sind bedeutend; diejenigen für Orchester sind, obgleich in Concerten aufgeführt, noch nicht im Druck erschienen, wohl aber einige seiner ansprechenden, empfindungsvollen Lieder. Auch hat er, zunächst für die Zwecke seines Instituts, eine Clavierschule und eine Violinschule für Anfänger, sowie eine vortreffliche Gesangsschule (Boston, 1871) verfasst.

Gaëtani, ein ausgezeichneter italienischer Theorbenvirtuose, der zu Ende

des 17. Jahrhunderts zu Rom lebte und in Mattheson's Crit. Mus. Tom. I p. 159 aufgeführt wird. †

Gaëtano, italienischer Componist, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh, als Kapellmeister angestellt, am Hofe des Königs Stanislaus Poniatowski von Polen lebte, woselbst er u. A. auch eine polnische Oper »Zolniertz Czarnosicznik« in Musik setzte und zur Aufführung brachte.

Gaffarel, Jacques, französischer Gelehrter, Doctor der Theologie und des Kirchenrechtes, Prior und Bibliothekar des Cardinals Richelieu in Paris, war zu Maunes in der Provence 1601 geboren und hat in noch jungen Jahren einen Traktat: »*De musica Hebraeorum stupenda*« verfasst, der jedoch nur im Manuscript sich vorfindet. G. starb 1681 zu Sigonce. In den Observ. miscell. T. II p. 121 wird berichtet, dass das genannte Werk nach 1623 gedruckt worden sei. †

Gaffi, Bernardo, italienischer Claviervirtuose und guter Componist aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, war aus Rom gebürtig und dort ein Schüler des Bernardo Pasquini gewesen. Von seinen Compositionen besitzt das fürstl. Musikarchiv zu Sondershausen zwei Cantaten für eine Singstimme mit Clavierbegleitung im Manuscript. Ausserdem, kennt man von ihm das Oratorium »*Innocenza gloriosa*«.

Gafforini, Elisabetta, berühmte italienische Sängerin, die aber erst 1789 und zwar als Debütantin in der Oper zu Wien auftaucht. Bis 1795 sang sie auf den Bühnen zu Venedig, Bologna und Neapel mit grossartigem Erfolge. Darauf erhielt sie Anstellung an der Hofoper zu Madrid und begab sich von dort nach Lissabon, wo sie zwei Jahre lang neben Crescentini sang und das Publikum zur Bewunderung hinriss. Zu Ende des J. 1800 war sie wieder in Italien und trat dort bis 1812 in verschiedenen grossen Theatern auf. Ihr in Mailand im Stich erschienenes Bildniss ziert eine überschwänglich gefasste Inschrift in Versen, dergemäss sie eben so schön als kunstfertig gewesen sein muss.

Gafori oder **Gaforio,** Franchino, auch häufig latinisirt Franchinus Gafurius oder Gaforus, ein bedeutender und gelehrter Musikliterat aus Lodi, woselbst er am 14. Jan. 1451 geboren war. Da G. sich in Folge dessen in seinen lateinischen Abhandlungen Laudensis nannte, so vermuthete man früher lange mit Unrecht, er sei Franzose und aus Laon gebürtig gewesen. Von seinen Eltern, Bettino G., einem gewöhnlichen Soldaten, und Catterina Fixaraga, für den geistlichen Stand bestimmt, studirte er Theologie und Kirchengesang, letzteren, sowie Musik überhaupt bei Goodendag mit dem latinisirten Namen Bonadies. Nach erhaltener Priesterweihe ging G. nach Mantua, wo sein Vater in Diensten Ludovico Gonzaga's stand. Dort, sowie zwei Jahre später in Verona, lag er auf's Eifrigste musik-theoretischen Studien ob. Nach abermals zwei Jahren begab er sich mit Prospero Adorno nach Genua und folgte dem dort bald darauf vertriebenen Dogen auch nach Neapel. Dort pflog er mit Joh. Tinctor, Guil. Garnerius, Bernh. Hycaërt Umgang und hielt mit Filippo Bononio (Philippus von Caserta) öffentliche Disputationen über musikalische Fragen. Durch seinen ersten Tractat über Musik machte er sich hierauf alsbald vortheilhaft bekannt. Krieg, Pest und materielle Bedrängniss nöthigten ihn jedoch, nach wenigen Jahren nach Lodi zurückzukehren, von wo aus er, auf Empfehlung des Canonicus Barni, die Stelle als Chordirector des Bischofs Carlo Pallavicini in Monticello erhielt. Drei Jahre später ging G. jedoch als Kirchensänger und Lehrer der Musik nach Bergamo und endlich nach Mailand, wo er 1484 als Domsänger, Lehrer der Chorknaben, sowie als Kapellsänger Ludovico Sforza's angestellt wurde und als öffentlicher Tonlehrer bis zu seinem Tode, am 25. Juni 1522 sehr verdienstvoll wirkte. — G.'s Wirksamkeit ist nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die musikalischen Studien seiner Zeit, sowie der nächstfolgenden Periode geblieben, deren Schriftsteller ihn häufig als Autorität citiren. Obwohl er sich mit der altgriechischen Tonwissen-

schaft viel beschäftigte und deren Systeme als Hauptgrundlage aller Musiklehre ansah, verlor er sich doch nicht, wie andere Gleichgesinnte in unfruchtbare Speculationen, sondern suchte ernstlich, die praktische Entwickelung der Musik seiner Zeit zu fördern. Seine bekannt gewordenen und erhalten gebliebenen, übrigens sehr unpolirt geschriebenen und von gelehrtem Dünkel strotzenden Schriften sind: 1) *»Clarissimi et praestantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicae disciplinae«* (Neapel, 1480). Gerber und andere citiren zwei Capitelüberschriften dieses Werks irrthümlich als besondere, 1480 erschienene Bücher G.'s. In gänzlicher Umarbeitung erschien genanntes Hauptwerk in zweiter Auflage unter dem Titel: *»Theorica musica Franch. Gaf. Laud.«* (Mailand, 1492). Es ist in fünf Bücher abgetheilt, wovon die ersten vier eine Art Auszug des Boethius'schen Tractats, das letzte eine Auseinandersetzung der griechischen Tonalität und der Guidoni'schen Solmisation enthalten. 2) *Practica musicae sive musicae actiones in 4 libris«* (Mailand, 1496, fernere Ausg. 1497, 1502, 1512), eines der besten alten musikalischen Werke und dasjenige, dem G. seinen Hauptruhm verdankt, behandelt den *Cantus planus*, die Notirung, den Contrapunkt, die Proportionen, das Tempus u. s. w. Die Proske'sche Sammlung besitzt von den beiden genannten und sehr selten gewordenen Werken eine ausserordentlich schöne Ausgabe mit dem Titel: *»Musica utriusque cantus practica«* (Brixen, 1497). 3) *Angelicum ac divinum opus musice Fr. Gafurii Laud., regii musici ecclesiaeque Mediolanensis phonasci: materna lingua scriptum etc.«* (Mailand, 1508). Italienisch geschrieben, enthält dies Buch fünf kleine Tractate, Uebersetzungen, ausgezogen aus den zuvor genannten grossen Werken. 4) *Fr. Gafurii Laud. reg. mus. publice profitentis delubrique Mediolanensis phonasci: de harmonia musicorum instrumentorum opus etc.«* (Mailand, 1518). Diesem Werke sind von Pantaleone Meleguli biographische Notizen G.'s angehängt, aus denen ersichtlich ist, dass G. viele Tractate für seine Schüler geschrieben, aber nur diejenigen hat drucken lassen, welche er selbst für die wichtigsten hielt; ebenso, dass er auf seine Kosten die musikalischen Werke des Aristides Quintilianus, Bryennius, Bacchius und Ptolemaeus aus dem Griechischen hat in's Lateinische übersetzen lassen, woraus man später nicht mit Unwahrscheinlichkeit schloss, dass G. des Griechischen unkundig gewesen sein müsse. 5) *Apologia Fr. Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses«*, eine überaus selten gewordene Streitschrift, aus der Hawkins, der ein Exemplar davon besass, im zweiten Bande seiner Musikgeschichte Auszüge mittheilt. Auf dem Titel dieses Buchs fehlt die Jahreszahl, doch datirt es G. selbst vom 20. April 1520.

Gaggi, Giovanni, italienischer Organist und Musiklehrer, im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu Siena geboren, studirte Mathematik und Musik, letztere bei Lapini. Im J. 1802 wurde er als Lehrer am Collegium Tolomei zu Siena und als Organist am Consistorium angestellt. Gervasoni erwähnt seiner als Kirchencomponist, führt bezügliche Werke von ihm auf und lobt dieselben sehr. — Eine Namensverwandte von ihm, Lucia G., wird im J. 1718 als Sängerin der italienischen Oper in Dresden angeführt.

Gagliano, Alexandre, französischer Lautenvirtuose des 17. Jahrhunderts, liess sich in Neapel nieder und gründete daselbst eine zur Blüthe gelangte *»Ecole de luthérie«*, als deren Chef er von 1665 bis nach 1725 thätig war.

Gagliano, eine ausgezeichnete und berühmte italienische Geigenbauerfamilie in Neapel, deren Weltruf Nicolo G., geboren um 1675 zu Neapel, begründete und dessen Söhne Ferdinando G. (1736—1781) und Giuseppe G., geboren 1726, gestorben 1793, befestigten. — Ein Bruder Nicolo's, mit Namen Gennaro G., im J. 1680 zu Neapel geboren, machte sich gleichfalls durch vortreffliche Geigenfabrikate rühmlich bekannt.

Gagliano, Zanobi de, ist der Familienname zweier Brüder, die sich als Madrigal- und Kirchencomponisten ausgezeichnet haben. Der ältere, Marco de G., wurde in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Florenz geboren

und musikalisch von Luigi Bati, Schüler Corteccia's und Kapellmeister am mediceischen Fürstenhofe ausgebildet. G. selbst wurde Canonicus und Kapellmeister an der Basilica San Lorenzo und war auch unter dem Namen *l'Affanato* Mitglied der Akademie der Elevati zu Florenz. Er starb daselbst am 24. Febr. 1642. Von seinen Compositionen können angeführt werden: »*Misse a cinque voci lib. I*« (Venedig, 1579); »*Responsorio della settimana santa a quattro voci*« (Venedig, 1580); »*Il primo libro de' madrigali*« (Venedig, 1602); »*Musiche a una, due e tre voci con basso continuo*« (Venedig, 1615) und vor Allem die Oper »*Dafne*«, 1607 in Mantua aufgeführt und 1608 in Florenz gedruckt, eine der ersten Schöpfungen dieser Gattung überhaupt. — Sein Bruder, Giovanni Battista de G., um 1580 zu Florenz geboren, stand in Diensten des Hofes der Medicis und war von 1613 an zugleich als Singmeister an der Basilica San Lorenzo angestellt. Er hat von 1603 bis 1643 Motetten zu vier, sechs, acht Stimmen und 1606 fünfstimmige Madrigale durch den Druck veröffentlicht.

Gagliarde oder **Gaillarde** (ital.: *Gagliarda*, franz.: *Gaillard* oder *Gaillardise*, vom lat. *validus*, d. i. stark, abstammend), ein älterer, in der Jetztzeit nicht mehr gebräuchlicher Tanz italienischen und zwar, wie man annimmt, römischen Ursprungs, desbalb ehedem auch Romanesca genannt. Er hatte ein straffes, fröhliches und kräftiges Wesen, »vnd weil demnach«, sagt von ihm Prätorius (*Syntagma III*, 24), »der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition mehr, als andere Täntze, muss verrichtet werden, als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen.« Er stand stets in Dreiviertelaktakt (fünf Tritte daher ein *Cinque pas* genannt) und hatte wie die Pavane drei Reprisen von je vier, acht oder zwölf Takten, aber nicht weniger und nicht mehr. Wie viele der älteren Tänze diente auch er sowohl zum Singen als zum Tanzen, »da bissweilen«, meint Prätorius a. a. O., »amorosische Texte darunter gesetzet seyn, welche sie in Mascaraden selbst singen, vnd zugleich tantzen, obgleich keine Instrumenta darbey vorhanden.«

Gagliardi, Dionisio Poliani, talentvoller italienischer Operncomponist, geboren 1811 zu Neapel, erhielt seine musikalische Ausbildung auf der dortigen königl. Musikschule und trat schon 1829 mit seiner Erstlingsoper »*L'antiquario e la modista*« nicht ohne Beifall in die Oeffentlichkeit. Bis zum J. 1835, in welchem Jahre er bereits starb, entwickelte er eine grosse Fruchtbarkeit, indem er nach und nach folgende Opern zur Aufführung gelangen liess: »*I due gemelle*«, »*La strega di Dernegleuch*«, »*Il langravio di Thuringia*« (später auch nnter dem Titel »*Candida e Luigio*« wiedergegeben), »*Casa da vendere*« und »*Pulcinello condannato alle ferriere di Marenuna*« (1835). Die letztgenannte hatte auf dem *Teatro del fondo* in Neapel einen durchgreifenden Erfolg und wurde oft wiederholt.

Gagni, Angelo, italienischer Operncomponist aus Florenz, den wenigstens der *Indice de' Spettac. teatr.* von 1783 bis 1791 wiederholt in dieser Eigenschaft aufführt, ebenso wie er ersehen lässt, dass seine Oper »*Pazzi gloriosi*« 1783 in Mailand und 1785 zu Bologna aufgeführt, und »*I matti gloriosi*« 1786 zu Salo gegeben worden ist. Es ist dem Titel nach anzunehmen, dass die zweite Oper dieselbe wie die erste ist. †

Gail, Jean Baptiste, einer der gelehrtesten französischen Hellenisten neuerer Zeit, geboren am 4. Juli 1755 zu Paris, glänzte seit 1791 als Professor der griechischen Literatur am *Collége royal de France* sowohl durch seine Vorlesungen wie durch literarische Arbeiten. Später wurde er Mitglied des Instituts, dann auch Conservateur der königl. Bibliothek und starb am 5. Febr. 1829 zu Paris. Unter seinen zahlreichen philologischen Werken befindet sich auch eine Ausgabe der Oden des Anakreon, griechisch, mit französischer und lateinischer Uebersetzung und mit kritischen Randglossen, welcher der Verfasser als Anhang noch die Musik von Gossec, Lesueur, Méhul und Cherubini zu griechischen Oden und eine Dissertation über griechische Musik angehängt hat (Paris, 1799). Die letztere ist übrigens sehr schwach und zumeist auch noch

der *Voyage du jeune Anarchasis* entnommen. — Seine geistreiche Gattin, Sophie G. geborene Garre, darf auf Bedeutung als Componistin Anspruch erheben. Geboren 1776 zu Melun als die Tochter eines geschickten Wundarztes, verkehrte sie schon früh viel mit Künstlern und Gelehrten, trieb mit Eifer schöne Wissenschaften und Musik und wurde in ihrem zwölften Jahr bereits als fertige Clavierspielerin und geschmackvolle Sängerin gerühmt. Im J. 1790 machte sie sich zudem mit Herausgabe von Romanzen ihrer Composition bekannt und verheirathete sich in ihrem 18. Jahre, welche Ehe aber in wenigen Jahren schon getrennt werden musste. Sie nahm hierauf ihre Musikstudien wieder auf, besonders den Gesang unter Leitung Mengozzi's, und gab in Südfrankreich und Spanien sehr erfolgreiche Concerte. Nach Paris zurückgekehrt, machte sie zunächst als Componistin im Druck erschienener Romanzen grosses Glück und schrieb, nachdem sie schon 1797 einige Musikstücke zum Drama »Montoni«, aufgeführt im Theater der Cité, verfasst hatte, für ein Pariser Privattheater ihre einaktige Erstlingsoper, über die sich selbst Méhul sehr günstig äusserte. Um für das höchste Ziel der Tonkunst befähigt zu sein, nahm sie bei Fétis noch Unterricht in der Harmonielehre und im Contrapunkt und setzte diese Studien, als Fétis auf Reisen ging, bei Neukomm und Perne fort. Im J. 1813 brachte das Theater Feydeau von ihr die einaktige komische Oper »*Les deux jaloux*«, welche wegen ihrer Anmuth, Natürlichkeit und Melodienfülle sehr gefiel, so dass noch in demselben Jahre ebendort die gleichfalls einaktige komische Oper »*Mademoiselle de Launay à la Bastille*« erschien, welche aber trotz des Lobes der Kenner, das grosse Publikum weit weniger ansprach. Nicht besseren Erfolg hatten zwei 1814 aufgeführte Opern: »*Angela ou l'atelier de Jean cousin*«, die sie in Gemeinschaft mit Boieldieu gearbeitet hatte, und »*La méprise*«. Im J. 1816 entzückte sie als Romanzensängerin London, während sie, nach Paris zurückgekehrt, als Componistin zahlreicher französischer und italienischer Nocturnes und Romanzen die Heldin des Tages wurde. Ihre letzte zur Aufführung gelangte grössere Schöpfung war die Oper »*La sérénade*« (1818), die vollständig beim Publikum durchschlug. Die G. selbst vereinigte sich hierauf mit der Catalani zu einer Concertreise nach Deutschland; von derselben nach ganz kurzer Abwesenheit nach Paris zurückgekehrt, starb sie am 24. Juli 1819, nachdem sie kaum die Arbeiten an mehreren neuen Opern wieder aufgenommen hatte. — Ihr Sohn, Jean François G., geboren am 28. Oktbr. 1795 zu Paris, war, wie sein Vater, Philologe und Historiker. Musikalisch hat er sich gleichfalls hervorgethan, indem er in mehreren Journalen Kunstartikel veröffentlichte und eine kleine Schrift: »*Réflexions sur le goût musical en France*« (Paris, 1832) herausgab.

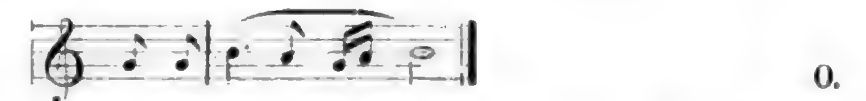
Gaillarda, s. Gagliarda.

Gaillard, Johann Ernst, von Burney und Hawkins Galliard geschrieben, ein in hervorragender Weise verdienstvoller Tonkünstler und Componist, wurde im J. 1687 zu Celle geboren und war der Sohn eines französischen Friseurs. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er auf Flöte und Oboe und zwar bei einem gewissen Marschall, während er von 1702 an in Hannover beim Concertmeister Farinelli und dem Abbate Steffani eingehenderen tonkünstlerischen Studien sich unterzog. Hierauf trat er als Kammermusiker in die Kapelle des Prinzen Georg von Dänemark und folgte 1708 diesem Fürsten, der sich mit der nachmaligen englischen Königin Anna verehelichte, auch nach London. Dort wurde er als Nachfolger G. B. Draghi's Kapellmeister der Wittwe Karl's II., der Königin Katharina, von welcher Zeit an er bis zu seinem Tode, Anfangs des J. 1749, sich auch einen bedeutenden Componistenruf erwarb. Man kennt von ihm Anthems, ein Te deum und ein Jubilate, ferner die Opern »*Pan and Syrinx*«, »*Calypso and Telemachus*«, »*Oreste e Pilade*« (unvollendet geblieben), die Musik zu den Dramen »Oedipus«, »Brutus«, »Julius Cäsar« und die Pantomimen »*Jupiter and Europa*«, »*The necromancer Dr. Faustus*«, »*Apollo and Daphne*« und »*The royal chace*«; endlich noch Kammercantaten, ein-

und mehrstimmige Lieder und Gesänge, eine Hymne aus Milton's »verlorenem Paradiese«, Solos für Flöte, Violoncello, Fagott u. dgl. m. Für Schulzwecke übersetzte er Tosi's Singschule in's Englische (London, 1742) und beschäftigte sich mit Anlegung einer selbst gefertigten Abschriftensammlung von Partituren fremder Meister. G. ist auch der Gründer und Direktor der *Academy of ancient music* (1710), die zehn Jahre später Händel und Buononcini übernahmen, jedoch schon 1727 eingehen liessen, bis sie 1776, nach Bate's Plane neu in's Leben gerufen, wieder erstand, zur Blüthe kam und noch jetzt unter den Anstalten Londons existirt.

Gaillard, Karl, begabter dramatischer und lyrischer Dichter und Musikschriftsteller, geboren am 13. Jan. 1813 zu Potsdam, war Mitbesitzer der Musikhandlung von Challier und Comp. in Berlin und gab von 1844 bis 1847 die »Berliner musikalische Zeitung« heraus, welcher er, unterstützt von talentvollen Künstlern, mit grossem Freimuth und Humor vorstand, bis sie 1848 in die »Neue Berliner Musikzeitung« aufging. Von seinem scharfen und treffenden musikkritischen Urtheil zeugen viele Aufsätze der älteren Zeitung, und es ist bemerkenswerth, dass G. als einer der Ersten für Rich. Wagner in die Schranken trat. Wegen seiner Geradheit im Denken und Handeln wurde er in schwieriger Zeit auch mit Vertretung der städtischen Interessen betraut, starb aber schon am 10. Jan. 1851.

Gakschojin (hebr.) nennt der Autor des im Artikel Gherasch (s. d.) citirten Werkes einen hebräischen Accent, der folgende Tonfolge erfordern soll:



0.

Galante oder **galantemente** (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung artig, gefällig.

Galante Fuge oder freie Fuge, als Gegensatz zur eigentlichen strengen Fuge, s. Kanon und Fuge.

Galanterie-Stimme nannte man ehedem in der Orgelbausprache jede 2,5-metrige Manual-Flötenstimme.

Galante Schreibart oder galanter Styl, der Gegensatz zur contrapunktischen, sogenannten gebundenen Schreibart. S. Styl.

Galarini, Pietro Antonio, hiess nach Laborde ein italienischer Componist, von dem 1690 zu Ferrara unter dem Titel *»Delisa«* ein dramatisches Divertissement aufgeführt worden ist. †

Galaurone (ital.) ist der Name eines Brummeisens, über dessen nähere Beschaffenheit *Bisciola, Horar. Subcesio. T. II lib.* 2 *c.* 18 berichtet. 2.

Galavotti, Geronimo, italienischer Tonsetzer zu Ende des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Trastevere zu Rom und hat Messen zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen (Rom, 1690) von seiner Composion veröffentlicht.

Galeazzi hiessen mehrere italienische Componisten, die im Laufe des 18. Jahrhunderts gewirkt haben. Antonio G., aus Brescia gebürtig, war besonders in Rom und Venedig thätig, in welcher letzteren Stadt von seinen Opern 1729 *»Zelmira in Creta«* und 1731 *»Il Trionfo della costanza in Statira«* aufgeführt wurden. Von seinen Kirchensachen sollen sich noch viele in der Bibliothek der Kirche Santa Maria Maggiore zu Rom vorfinden, wie Baini in seinem Werke über Palestrina berichtet. — Tommaso G., geboren zu Rom 1757, ein Castrat und als solcher einer der geschätztesten Sopransänger seiner Zeit, der, als ihn der damalige Landgraf von Hessen-Kassel in Rom hörte, von diesem für seine Hofbühne gewonnen wurde. Er sang jedoch nicht lange zu Kassel, denn er ergab sich Ausschweifungen, die für ihn die mannigfaltigsten und bösartigsten Krankheiten zur Folge hatten und endlich, 1780, sogar den Verlust des Gehörs. Im J. 1783 kehrte G. nach Italien zurück und verschwand

damit gänzlich aus der Oeffentlichkeit. — Francesco G., geboren 1738 zu Turin, lebte später als erster Violinist am Teatro Valle, sowie als Musiklehrer, Componist und musikalischer Schriftsteller zu Rom. Ein Werk von ihm »*Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino*« (2 Bde., Rom, 1791 und 1796), welches durch Fränzl auch in Deutschland bekannt wurde, hat seinen Namen ehrenvoll erhalten. Der erste Band handelt von den Elementen der Musik und, durch Beispiele unterstützt, von der Kunst des Violinspielens; der zweite enthält nach einer langen, gut geschriebenen Vorrede einen Abriss der Musikgeschichte, eine Abhandlung über Harmonielehre und Contrapunkt, sowie über Melodiebildung, ferner Partiturregeln und Anweisungen über die Natur der Instrumente, nebst Notenbeispielen.

Galempung heisst das vollkommenste der auf Java gepflegten Saiteninstrumente. Dasselbe hat einen Bezug von 10 bis 15 Darmsaiten und erinnert in seinem Bau an das chinesische Kin (s. d.). 2.

Galeno, Giovanni Battista, tüchtiger italienischer Madrigalencomponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten nach Draudii Bibl. Exot. »*Il primo libro de' Madrigali a 5 e 6 voci*« (Antwerpen, 1594) gedruckt worden sind. G. selbst stand von Jugend auf in Diensten des deutschen Kaisers Rudolph II.

Galeotti, Steffano, auch Galiotti geschrieben, italienischer Violoncello-Virtuose und Instrumentalcomponist, geboren um 1730 zu Velletri, liess sich nach grösseren Kunstreisen in Holland nieder, kehrte aber, da das dortige Klima seine Gesundheit bedrohte, über Paris nach Italien zurück, von welcher Zeit an weitere Nachrichten über ihn fehlen. In Amsterdam erschienen von ihm 1762 sechs Streichtrios als op. 2, in Paris 1785, mit op. 4 bezeichnet, sechs Solos für Violoncello und 1790 bei Hummel in Berlin, wahrscheinlich als Nachdruck, abermals sechs Violintrios op. 3.

Galetti, eine berühmte italienische Sängerfamilie, deren vorzüglichstes Glied Giovanni Andrea G. war. Derselbe, um 1715 zu Cartona im Grossherzogthum Toscana geboren, hatte seit 1750 am herzogl. Hoftheater zu Gotha Stellung als Baritonist und galt allgemein für einen angenehmen, dabei auch vielseitig und gründlich gebildeten Sänger. Im J. 1765 verfasste er den Text »*Ciro riconnosciuto*«, welche Oper von Georg Benda componirt wurde. G. selbst starb hochgeschätzt in Gotha, am 25. Oktbr. 1784. — Seine Gattin, Elisabeth G., nicht minder gebildet und ausgezeichnet als Sängerin, war um 1730 in Durlach geboren, frühzeitig in Gotha engagirt und seit 1754 mit G. verheirathet. An den mehrfach bekannt gewordenen Poesien ihres Gatten soll sie einen bedeutenden dichterischen Antheil gehabt haben. — Für einen älteren Bruder G.'s gilt, vielleicht nicht mit Unrecht, Domenico Giuseppe G., dessen Ruhm als Sänger an den bedeutendsten Opernbühnen Italiens zwischen 1730 bis 1740 sehr gross war. Näheres ist über denselben nicht bekannt geworden.

Galibert, Pierre Christophe Charles, ein begabter französischer Tonkünstler, geboren am 8. Aug. 1826 zu Perpignan, kam, in seiner Vaterstadt musikalisch gut vorbereitet, 1845 auf das Pariser Conservatorium, wo Bazin, Elwart und Halévy in den verschiedenen theoretischen Fächern seine Lehrer waren. Die Cantate »*Les rochers d'Appenzell*« verschaffte ihm 1853 den ersten Compositionspreis und verbunden damit die Mittel zu einem dreijährigen Studienaufenthalt in Italien. Nach Paris 1857 zurückgekehrt debütirte er als Componist ziemlich glücklich mit der Operette »*Après l'orage*«, welche die *Bouffes parisiens* aufführten. G. selbst aber starb nach kurzer Krankheit schon in den ersten Tagen des August 1858.

Galilei, Vincenzo, einer der Mitbegründer der Oper in Italien, Componist der ersten Monodien und musikalischer Schriftsteller, geboren um 1540 zu Florenz als der Sohn eines Edelmanns, gehörte mit Girolamo Mei zu den eifrigsten Verfechtern einer Musikreformation nach altgriechischen Grundsätzen, welche Bestrebungen in dem Gelehrtenkreise des gräflich Bardi'schen Hauses

in Florenz ihren Mittelpunkt fanden. S. Oper. G. als Musikschüler Zarlino's, als guter Sänger und Lautenspieler, sowie als vielseitig gebildeter Mann überhaupt, verstand es, seine Ideen theoretisch und praktisch zur Anwendung zu bringen. Er hatte sich bereits einen Namen durch das von ihm verfasste Werk »*Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica negli stromenti artificiali, si di corde come di fiato et in particolare nel liuto*« (Venedig, 1569, dann 1583) geschaffen, als er im Eifer für die neu gewonnenen Principien es sogar unternahm, gegen das streng contrapunktische Harmoniesystem seines berühmten Lehrers Zarlino aufzutreten und in diesem Sinne das Buch »*Discorso intorno all' opere di Zarlino*« (Florenz, 1581) veröffentlichte, dem das grössere Werk »*Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa, contra Giuseppe Zarlino*« (Florenz, 1581, 1602) folgte. G. und seine Freunde als Anhänger des declamatorisch-recitirenden Styls in der Musik führten hierauf einen erbitterten Kampf gegen Alles, was dem Contrapunkt huldigte und sicherten ihren Grundsätzen einen nachhaltigen Einfluss auf die Musikübung, indem sie denselben praktisch greifbare Gestalt verliehen. So componirte G., um zu zeigen, auf welche Weise man ein richtiges Verhältniss zwischen den Worten eines Gedichts und der Musik dazu herstellen könne, die Episode des Ugolino aus Dante und sang sie unter dem grössten Beifall dem Kreise beim Grafen Bardi mit Begleitung von Laute und Viola vor. Aehnlich verfuhr er mit den Klageliedern des Jeremias, für die man ebenfalls nur Lob fand, so dass hiermit die Bahn gebrochen wurde, auf der zunächst Peri und Caccini fortschritten. — G.'s Sohn war der weltberühmte, um die Naturlehre durch seine Entdeckungen unsterblich verdiente Galileo G., geboren am 18. Febr. 1564 zu Pisa, gestorben am 8. Jan. 1642 zu Florenz. Eifriger Musikfreund, der selbst mehrere Instrumente mit Fertigkeit spielte, hat er u. A. auch durch gründliche Darstellungen Licht verbreitet über die Schwingungen der Saiten, über die Natur und die gegenseitigen Verhältnisse der Töne, über die Fortpflanzung des Schalls u. s. w. Wichtig für die Untersuchungen der Folgezeit nach dieser Seite hin, waren seine »*Discorsi e dimostrazioni matematiche*« (Florenz, 1638), die sich auch im zweiten Bande seiner gesammelten Werke (Bologna, 1655) befinden. Die vollständigste Ausgabe seiner schriftstellerischen Arbeiten erschien erst im 19. Jahrhundert (13 Bde., Mailand, 1808). — Ein naher Verwandter und Zeitgenosse G.'s war Michele Angelo G., der zu Florenz, wo er auch geboren war, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts als geschickter Lautenspieler sich einen Namen erworben hatte. Nach Printz soll er sich auch in Deutschland aufgehalten haben, und für diese Behauptung spricht eine daselbst erschienene und ihm zugeschriebene Lautentabulatur (Ingolstadt, 1620).

Galimberti, Fernando, italienischer Violinvirtuose, der um 1740 in seiner Geburtsstadt Mailand als Künstler sehr angesehen war und auch als Componist von Sinfonien u. s. w. genannt wird.

Galin, Pierre, tüchtiger französischer Mathematiker, geboren 1786 zu Samatan, lebte als Professor seiner Disciplin zu Bordeaux und beschäftigte sich in späteren Jahren damit, wie in verschiedenen Wissenschaften, so auch in der Musik verbesserte Lehrmethoden zu schaffen.

Galitzin, Georg, Fürst von, ein kunstbegeisterter Dilettant und Musikkenner, wurde etwa 1825 zu St. Petersburg geboren als ein Sohn jenes Kunstgönners Fürst Nicolaus von G. (gestorben 1866 auf seinem Gute im Kurski'schen Gouvernement), für welchen Beethoven seine letzten Streichquartette schrieb. Sorgfältig wissenschaftlich, musikalisch und gesellschaftlich ausgebildet, gründete G. im J. 1842 zu Moskau eine Vocalkapelle, bestehend aus etwa 70 zehn- bis zwölfjährigen Knaben, die er gleichmässig kleidete, nährte und körperlich wie geistig bildete. Den musikalischen Unterricht versah er selbst und erzielte damit so überraschende Resultate, dass diese Kapelle, für die er auch mehrstimmige Gesänge verschiedener Art schrieb, über zwei Jahrzehnte lang

zu den musikalischen Merkwürdigkeiten Moskau's gerechnet wurde. Ende der 1860er Jahre sammelte G. eine Instrumentalkapelle, die er selbst einübte und mit der er erfolgreiche Kunstreisen durch Russland unternahm. Im J. 1872 concertirte er mit derselben in den Vereinigten Staaten, wo man jedoch die Bizarrerien G.'s als Instrumentalcomponist und Dirigent vielfach bemängelte. Im Begriff, mit dieser Kapelle zu Concerten nach Deutschland abzureisen, starb Fürst G. schnell und unerwartet im Mai 1873 zu New-York.

Gall, Ferdinand, **Freiherr von**, Hof-Theater-Intendant in Stuttgart, ein gründlicher Kunstkenner und Musikfreund, geboren am 13. Oktbr. 1809 zu Battenberg (Grossherzogth. Hessen), erhielt seine erste Erziehung durch Hofmeister, besuchte dann das Gymnasium zu Darmstadt und studirte in den Jahren 1826 bis 1830 zu Giessen und Heidelberg Rechtswissenschaft, zeigte aber schon früh viele Hingebung für die Kunst, besonders für die Schauspielkunst. 1834 trat er in den Hofdienst des Grossherzogs von Oldenburg, woselbst ihm Zeit genug blieb, seine Lieblingsstudien wieder aufzunehmen und fortzusetzen, sowie durch grössere Reisen seinen Gesichtskreis zu erweitern. Diese Reisen führten ihn 1838 durch einen grossen Theil des Nordens von Europa und später nach dem Süden, namentlich nach Frankreich und Paris. Auf beiden Reisen war sein vorzügliches Streben, sich immer mehr in das Wesen der Kunst zu vertiefen und seinen Geschmack mehr und mehr auszubilden. Die Reise nach dem Norden, namentlich durch Schweden, beschrieb er in einem eigenen Werk, das 1838 in zwei Bänden zu Bremen erschien und in mehrere Sprachen übersetzt ward, die in dem Süden in dem Buche »Paris und seine Salons« (Oldenburg). Ziemlich gleichzeitig mit letzterem Werk erschien »Der Bühnenvorstand«. Es hatte zur Folge, dass G. 1846 nach Stuttgart als Intendant des Königl. Hoftheaters berufen ward, wo er über 20 Jahre lang in dieser Stelle wirkte. Unter seine Verwaltung fällt die glänzendste erste Aufführung des »Nordstern« in Deutschland, und die der »Dinorah«, beide von Meyerbeer selbst einstudirt. Dabei kümmerte sich G. viel um eine einheitliche Gestaltung des gesammten deutschen Bühnenvereins, und er gehört mit zu den Gründern des deutschen Bühnenvereins, der Kartellverträge und anderer gemeinsamen Massregeln und namentlich der jährlichen Conferenzen der bedeutendsten Bühnenvorstände. Mehrmals war er Vorstand des deutschen Bühnenvereins und Präsident dieser Conferenzen. Als er in den Ruhestand trat, übertrug ihm der König von Württemberg die Stelle eines Ceremonienmeisters; schon lange vorher war er zum Königl. Kammerherrn ernannt worden. In den Kriegsjahren 1870 und 1871 wirkte G. mit grosser Hingebung als Johanniter und erhielt für seine Thätigkeit als solcher das Eiserne Kreuz, welches er von da an fast allein noch von seinen vielen Ordens- und Ehrenzeichen trug. G. starb am 30. Novbr. 1872 zu Stuttgart.

Gall, Joseph, Instrumentenmacher, der zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu Wien lebte, ist der Verfasser eines Clavierstimmbuchs.

Galland, Antoine, französischer Philologe, geboren 1646 von armen Eltern zu Rollot in der Picardie, war zu Anfange des 18. Jahrhunderts Professor der arabischen Sprache an dem *Collége royal* und Mitglied der Academie der Inschriften zu Paris, als welcher er daselbst am 17. Februar 1715 starb. Von ihm ist eine Abhandlung, »*l'Histoire de la Trompette et de ses usages chez les anciens*« betitelt, in der Geschichte der Academie der Inschriften Seite 104 abgedruckt, die manches Eigenthümliche über Ursprung und Arten dieses Instruments bietet. Madame Gottsched übersetzte dieselbe ins Deutsche und Marpurg hat im zweiten Bande seiner Beiträge einen Auszug daraus gegeben. †

Gallay, Jacques François, berühmter französischer Virtuose und Lehrer des Horns, geboren am 8. Decbr. 1795 zu Perpignan, trieb seit seinem zwölften Jahre bei seinem Vater, einem guten Dilettanten, Hornstudien, so dass er sich bald öffentlich hören lassen konnte. Erst 1820 aber konnte er es ermög-

lichen, nach Paris zu gehen, um das Conservatorium zu besuchen, dessen Inspektor Perne sich aber nur mit Mühe bereit finden liess, einen Zögling, der das vorschriftsmässige Alter so weit überschritten hatte, aufzunehmen. G. wurde an dieser Anstalt Dauprat's Schüler und erhielt bereits nach einem Jahre den ersten Preis. Im J. 1825 trat er in das Orchester der italienischen Oper zu Paris, nachdem er einige Zeit in dem des Odeon gewesen war, und wurde alsbald hierauf auch in die königl. Kapelle gezogen, der er unter Karl X. und Louis Philippe angehörte; im J. 1842 wurde er Nachfolger seines Lehrers Dauprat am Pariser Conservatorium. Er hat für sein Instrument ein Concert, ein Rondo, Fantasien, Solos, concertante Duos, Etüden, leichte Nocturnen für zwei Hörner, Duos für Horn und Pianoforte oder Harfe geschrieben und veröffentlicht. G. starb im J. 1864 zu Paris.

Galle, Daniel, deutscher Gelehrter, der zu Ende des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich in den Niederlanden lebte und eine Dissertation »*De hymnis ecclesiae veteris publice disputavit*« (Wittenberg, 1736) veröffentlichte, wovon E. L. Gerber 1812 ein Exemplar besass. †

Galleazzi, s. Galeazzi.

Gallecius, Franciscus, auch **Gallesius** oder **Galletius** geschrieben, ein belgischer, aus Mons im Hennegau gebürtiger Musiker und Gelehrter, der nach des Draudius Bibl. class. »*Hymnos communes Sanctorum a* 4, 5 *et* 6 *voc.*« (Douay, 1586) herausgab. In demselben Jahre erschienen noch von ihm: »*Cantiones sacr.* 3 *et plurium voc.*« (2. Aufl. Douay, 1600), welche beiden Werke sich auf der königl. Bibliothek zu München befinden. †

Gallemart, Jean **de,** Doctor der Theologie und Rector des königlichen Collegiums zu Douay, starb 1625 im Hennegau an der Pest. Er war auch in der Musik wohl bewandert und hat sich nach *Savertii Athenas Belgicas* um dieselbe sehr verdient gemacht. †

Gallen, Johann Michael, Magister und Kapellmeister des Bischofs und Domkapitels zu Costnitz um 1687, gab von seinen Compositionen einen »*Orpheus coelestis, seu concentus musici in Dei, Deiparae Divorumque laudes adornati a* 2 *vocibus cum* 2 *Violinis necessar. ac a* 3 *Violinis ad libit.; adhibendis, nec non a* 3, 4, 5 *Viol. cum vel sine instrumentis*« heraus. †

Gallenberg, Wenzel Robert Graf **von,** beliebter Modecomponist der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, geboren 1783 zu Wien, erhielt eine feine, auch auf das Musikalische gerichtete Erziehung. Nachdem er seit 1801 Claviercompositionen in Wien und Leipzig veröffentlicht hatte, ging er auf längere Zeit nach Italien, wo er mit dem Theaterdirector Barbaja in Verbindung tretend, leichte, ansprechende Musik zu zahlreichen Ballets schrieb und aufführen liess. Als Barbaja die italienische Oper in Wien übernahm, wurde G. Mit-Administrator und zugleich Präses des Operncomités. Im J. 1829 übernahm er die k. k. Hofoper im Kärnthnerthor-Theater für eigene Rechnung, vermochte sich aber nicht zu halten. Seitdem verweilte er abwechselnd in Frankreich und Italien und schrieb noch zahlreiche Balletcompositionen. Endlich zog er sich zu gänzlichem Stillleben nach Rom zurück, wo er im Mai 1839 auch starb. Von seinen etwa 50 Ballets war besonders »Alfred der Grosse« weithin sehr beliebt. Sonst veröffentlichte er noch vierhändige Claviermärsche, eine Sonate, Fantasien, Rondos, Variationen, Polonäsen u. s. w. für Pianoforte. Verewigt aber hat G.'s Namen Beethoven, der über eines von dessen Walzerthemen berühmt gewordene Variationen schrieb. — G.'s Gattin war die ehemalige Geliebte Beethoven's, jene Gräfin Giulietta Guicciardi, welcher die *Cis*moll-Sonate gewidmet ist.

Gallerano, Leandro, auch Galerano geschrieben, italienischer Kirchencomponist, geboren zu Brescia gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war erst Organist an der San Francescokirche und unter dem Namen »*l'Involato*« Mitglied der Akademie der Occulti zu Brescia, später Kapellmeister an der Kirche San Antonio zu Padua. Von ihm: *Missa e Salmi concertati a* 3, 5 *e* 8 *voci*

con ripieni« (Venedig, 1629); *Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci; Motetti a voce sola; Compieti e Letanie a 8 voci con istromenti*, sämmtlich in Venedig erschienen.

Galletti, s. Galetti.

Galley, s. Gallay.

Galli, Filippo, berühmter italienischer Opernsänger, geboren 1783 zu Rom, wo sein Vater Director der päpstlichen Floreria oder Garderobe war, erhielt eine sorgfältige, auf das Geistliche gerichtete Erziehung. Doch G., bereits mit zehn Jahren ein ziemlich tüchtiger Clavierspieler, cultivirte mit Vorliebe seine schöne Stimme, besonders als sie sich zu einem prächtigen Tenor umgesetzt hatte. Achtzehn Jahr alt verheirathete er sich und von Zwang befreit, wie er nun war, beschloss er zur Bühne zu gehen. Im Carneval 1804 debütirte er zu Bologna in Generali's »*Caccia di Enrico IV.*« mit ausserordentlichem Erfolge, ebenso sang er an anderen Bühnen Italiens, bis nach sechs Jahren eine Krankheit seinen Tenor in einen Bariton verwandelte, den er auf Paisiello's Rath gleichfalls ausbildete und zu einer entzückenden Klangfarbe brachte. Nun debütirte er höchst glücklich auf dem *Teatro San Mosè* zu Venedig 1812 in Rossini's »*Inganno felice*«, sang 1813 zu Mailand unter Enthusiasmus den Sigillaro in der »Pietra del Paragone«, welche Rolle er auf originelle Art auffasste und weiterhin in Italien und Barcellona besonders den Bey in der »*Italiana in Algeri*« und den Türken im »*Turco in Italia*« (1814). Rossini schrieb eigens für G. 1817 die Rolle des Fernando in der »*Gazza ladra*«, und 1820 trat derselbe zu Neapel im »*Maometto*« auch zum ersten Male in der ernsten Oper und zwar mit unvermindertem Beifall auf. In den Jahren 1821 und 1825 bis 1828 war G. in Paris engagirt; sonst sang er in Italien und Spanien, bis er sich von 1831 bis 1836 für die Oper in Mexico gewinnen liess. Als er hierauf nach Italien zurückkehrte, war seine Glanzzeit vorüber, und er sank in Madrid und Lissabon bis zum Opernchoristen herab. Im J. 1842 begab er sich, furchtbar zurückgekommen, nach Paris, wo man ihm eine der untergeordneten Gesanglehrerstellen am Conservatorium übertrug. Er starb am 3. Juni 1853 zu Paris.

Galli, Francesco Scotto, italienischer Franziscanermönch und Kirchencomponist, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Cesena, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Fano im Kirchenstaate, als welcher er einige Motetten u. s. w. veröffentlichte. — Sein Zeitgenosse und Franziscaner-Amtsbruder war Vincenzo G., lateinisch Gallus, um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Sicilien geboren und an der Kathedrale zu Palermo als Kapellmeister angestellt. Von ihm: »*Il primo libro di Madrigali a 5 voci*« (Palermo, 1589) und »*Due Misse a 8 e 12 voci*« (Rom, 1596); die erste dieser Messen ist zweichörig (achtstimmig), die andere dreichörig (zwölfstimmig). Von dem Ertrage seiner Compositionen liess G. sein Kloster erweitern und an eine Säule die Inschrift setzen: »*Musica Galli*«.

Galliard, s. Gaillard.

Galliculus, Johann, deutscher geistlicher Componist und musiktheoretischer Schriftsteller aus der Reformationszeit, lebte 1520 zu Leipzig und soll zahlreiche Hymnen und Psalme in Musik gesetzt haben, von denen aber nur einzelne in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts, wie im »*Novum et insigne opus musicum*« u. s. w. erhalten geblieben sind. Dagegen kennt man seine ungemein verbreitet und beliebt gewesene Abhandlung »*Isagoge de compositione cantus*« (Leipzig, 1520), welche unter dem Titel »*Libellus de compositione cantus*« (Wittenberg, 1538 und 1546) in einer zweiten und dritten Auflage erschien und bald unter dem einen, bald unter dem anderen Titel noch eine vierte, fünfte und sechste Auflage, der beste Beweis der Nützlichkeit dieser Schrift (1548, 1551 und 1553) erlebte. Dieselbe enthält jedoch mehr eine Anweisung für Erlernung des Contrapunkts als der eigentlichen Gesangscomposition.

Galliculus de Muris, Michael, ein musikgelehrter Cisterciensermönch, der

um die Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts in Altenzelle lebte und einen Tractat »*De vero modo spallendi*« verfasste, der sich im Manuscript auf der Bibliothek zu Oxford befindet.

Gallimard, Jean Eduard, französischer Mathematiker und Musikliterat, geboren 1683 zu Paris und gestorben 1771 ebendaselbst, verfasste und veröffentlichte eine »*Théorie de sons applicables à la musique, où l'on demontre les rapportes et tous les intervalles diatoniques et chromatiques de la gamme*« (Paris, 1754).

Gallimberti, s. Galimberti.

Gallino, Gregorio, italienischer Tonsetzer, um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Kirchenkapellmeister zu Gemona im Friaul angestellt, gab von seinen Compositionen Messen und Psalme (Venedig, 1654) heraus.

Gallische oder **keltische Trompete** nannte man ehemals eine kurze Trompete mit gerader Schallröhre und von enger Mensur, die einen hohen, durchdringenden Ton hatte. Einige bringen diese Trompete der Klangart halber mit der Carnyx der Griechen in Zusammenhang, welcher Zusammenhang jedoch sich nur aus den bis zum Mittelalter hin noch nicht ganz festgestellten Begriffen der Instrumentnamen: Trompete, Horn und Posaune erklären lässt. Siehe hierzu den Artikel Trompete. 2.

Gallitz, Georg, latinisirt Gallitzius, Schulmann, dabei aber auch gelehrter Musiker und geschätzter Componist, geboren 1652 zu Berscwitz in Ungarn und gestorben 1694 als Rector des Gymnasiums zu Bremen, hat sich um die Musikübung an seiner Schule grosse Verdienste erworben.

Gallo. Dieses Namens sind einige italienische Componisten und eine Sängerin bekannter geworden. 1. Giovanni Pietro G., der im 16. Jahrhundert lebte und von dessen Arbeit man in dem Sammelwerke des *de Antiquis* »*Primo libro a 2 voci*« (Venedig, 1585) mehrere Motetten findet. 2. Domenico G., geboren um 1730 zu Venedig, der als Violinvirtuose und Kirchencomponist in Italien sich eines grossen Rufes erfreute und auch in Deutschland um 1760 durch verschiedene Sinfonien und Violinconzerte im Manuscripte bekannt wurde. 3. Ignazio G., ein Schüler Scarlatti's, der um das J. 1751 am Conservatorio *della pietà de' Turchini* in Neapel Lehrer war und meist Kirchencompositionen schrieb. 4. Catarina G., geboren zu Cremona, wurde in ihrem Vaterlande, besonders zu Rom, sowie zu Paris von 1750 bis 1760 als ganz vorzügliche Sängerin gefeiert.

Gallois, Jean le, Abbé und französischer Gelehrter, geboren 1632 zu Paris, war ein Meister im Griechischen und Hebräischen und starb 1707. Unter seinen Schriften sind, als die Musik betreffend anzuführen: »*Lettre à Mlle. Regnault de Saullier touchant la musique*« (Paris, 1680) und ein »Auszug aus einem Briefe des Don Quesnel, betreffend die aussergewöhnlichen Wirkungen des Echos.

Gallois-Gourdin, französischer Musiker des 15. Jahrhunderts, der zu Paris lebte und von dem nur noch bekannt geblieben, dass er als erster Kapellmeister des Königs Ludwig XI. von Frankreich angestellt gewesen ist.

Galluccio, Gerardo, italienischer Kirchencomponist, der zu Ende des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister in Pavia lebte, hat von seinen Arbeiten *Misse, Salmi, Compiete, Litanie della Madonna e falsi bordoni a quattro voci* durch den Druck veröffentlicht.

Gallus, Jacob, einer der bedeutendsten deutschen Contrapunktisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hiess eigentlich Hähnel oder in der Volksmundart Handl. Um 1550 zu Krain geboren, wurde er Kapellmeister des Bischofs Stanislaus Pawlowski von Olmütz, darauf kaiserl. Kapellmeister und starb sehr berühmt am 4. Juli 1591 zu Prag. Die zahlreichen Trauergedichte auf seinen Tod bilden in der Strahover Bibliothek zu Prag eine eigene Sammlung. — G.'s Ansehen als Tonsetzer war sehr gross, und er verdiente auch das Lob vollständig, welches ihn den besten italienischen Tonmeistern

Digitized by Google

seiner Zeit würdig zur Seite stellte. Vom deutschen Kaiser erhielt er 1588 zur Herausgabe seiner Werke ein Privileginm auf zehn Jahre, und diese sind: »*Musicum opus* 5, 6 *et* 8 *vocum*« (4 Theile, Prag, 1586, 1587 und 1590; in Frankfurt a. M. und Nürnberg, trotz des Privilegiums schon 1588 und 1591 nachgedruckt); im 4. Theile befindet sich u. A. ein Gesang für 24 Stimmen, in vier sechsstimmige Chöre getheilt; ferner »*Moralia* 5, 6 *et* 8 *vocibus concinnata, atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanae accommodata*« (Nürnberg, 1586) mit 47 Stücken verschiedener Art; »*Harmoniae variae* 4 *vocum*« (Prag, 1591); »*Harmoniarum moralium* 4 *vocum liber* 3« (Prag, 1591); »*Sacrae cantiones de praecipuis festis per totum annum* 4, 5, 6, 8 *et pluribus vocibus*« (Nürnberg, 1597); »*Motettae quae prostant omnes*« (Frankfurt a. M., 1610). Endlich befinden sich noch in Bodenschatz's »*Florilegium portense*« 33 Gesänge von ihm, unter diesen das berühmte »*Ecce quomodo moritur justus*«, welches neuerdings Repertoirstück des Berliner Domchors geworden ist.

Gallus, Johann, s. Mederitsch.

Galopp oder **Galoppade** (franz.: *galop*, ital.: *galoppo*), in Deutschland früher auch Hopser oder Rutscher genannt, weil man beim Tanzen auf den Fussspitzen rutschte, ist einer der ausgelassensten Rundtänze der Neuzeit, dessen Musik im lebhaften $^{2}/_{4}$ Takt gesetzt ist. In der Regel besteht die Musik zum G. aus zwei Theilen, in moderner Art componirt, die in der Tonika (s. d.) enden, und aus zwei Triotheilen, ebenso in einer verwandten Tonart gesetzt. In allerjüngster Zeit verschwindet dieser Tanz immer mehr aus dem Gebrauch, ja man kann fast sagen, er wird gar nicht mehr getanzt, und dennoch findet man ganz neue Tonschöpfungen, die diesen Titel führen. Diese Tonschöpfungen zeigen eine mehr künstlerisch-phantastische Form, indem sie nicht zur Praxis, sondern nur zum geistigen Durchleben geschaffen worden sind. Sie zeigen eine Einleitung, einen mehr dem Tanze entsprechenden Abschnitt, und eine Coda (s. d.) oder Finale (s. d.), das die Tanzeigenheiten in höchster Beschleunigung sinnlichen Rasens darzustellen sich bemüht. Diese sinfonische Ausbildung des G., der Zeitströmung entflossen, jeden aus dem Leben scheidenden Tanz den monumentalen Tonschöpfungen einzuverleiben, scheint jedoch wenig Lebensdauer erhoffen zu dürfen, da sie dem wirklichen Tonleben nur geringen Spielraum gestattet, weshalb Tonwerke dieser Art ziemlich schnell der Vergessenheit anheim fallen. 2.

Galot hiess nach Printz's Mus. Hist. ein in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr berühmt gewesener französischer Lautenist, welchen Frohberger im J. 1653 in Paris aufsuchte, um aus seiner Spielmanier für die Behandlung des Claviers zu profitiren. †

Galoubet oder **Flutet** nennt man eine in einzelnen Theilen Frankreichs nur vom Volke noch gepflegte Querflöte mit drei Tonlöchern, die mittelst der linken Hand behandelt wird. Durch verschiedenartige Anblasung, welche zu erlernen angestrengte Studien erfordert, können diesem Instrumente die Töne von d^1 bis a^3 in chromatischer Folge entlockt werden, die die Spieler oft mit grosser Virtuosität anzuwenden verstehen. Im 9. Jahrhundert werden in einem Manuscripte von *Ayméric de Peyrac*, das die Pariser Staatsbibliothek unter den Nummern 5944 und 5945 führt, zwei Flöten, »Flahuta« und »Fistula«, erwähnt, welche wahrscheinlich als Vorgängerinnen des G. zu betrachten sind. Es lässt sich vermuthen, dass diese Flöten der alten durch die Römer sehr gepflegten Doppelflöte ihre Entstehung verdankten, und zwar der mit ungleichlangen Schallröhren. Da beide Röhren der Doppelflöte gesondert waren und auch einzeln angeblasen werden konnten, so scheint nichts natürlicher, als dass aus der grösseren Röhre die Flahuta und aus der kleineren die Fistula oder Frestele entstand. Für diese Vermuthung sprechen auch die gleiche Anzahl der Tonlöcher des G. und seine Spielweise, die deswegen wohl der der Flahuta und Fistula als gleich zu erachten ist, weil später alle in Gallien oder Frankreich in Gebrauch befindlichen Flöten auch nur drei Tonlöcher hatten und wie

jede Einzelnröhre der Doppelflöte mit einer Hand behandelt wurden. Es lässt sich fast mit Gewissheit annehmen, dass das Volk, welches allein bis zum 16. Jahrhundert hin Flöten gebrauchte, wohl bei einer eigenen Erfindung einer solchen mehr denn drei Tonlöcher zu geben als nothwendig erachtet hätte, wenn nicht eine ältere Erfindung auf die Gestaltung ihrer Flöte eingewirkt hätte. Die G. war, wie erwähnt, früher in ganz Frankreich in Gebrauch und führte wahrscheinlich zu dem Bau der mit einer Hand zu behandelnden Querflöten, welche beim Fussvolk die Trommler erhielten, um den Marsch der Truppen durch dieselben mit Begleitung der Trommel zu beleben; diese Anwendung im 18. Jahrhundert verschwand jedoch sehr bald aus dem Leben. Jetzt findet man die G. nur noch in der Provençe bei ländlichen Festen cultivirt, wo dann oft deren einige zwanzig gleichzeitig einstimmig eine heitere Melodie geben, deren Takt durch das Tambourin markirt wird. B.

Galtruchius oder **Gaultruche,** Pierre, gelehrter französischer Jesuit, geboren zu Orleans im J. 1602, war Docent zu Caën, in welcher Stadt er am 30. Mai 1681 starb. Er hat u. A. eine die Musik berührende Schrift: »*Mathematicae totius, hoc est Arithmeticae, Geometriae, Astronomiae, Chronologiae, Gnomonicae, Geographiae, Opticae, Musicae clara et accurata institutio*« (Wien, 1661) herausgegeben. Vgl. Gruber's Beiträge II. St. S. 27. †

Galtus, Germer, holländischer Orgelbauer, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Amsterdam und hat sich durch den Bau bedeutender Werke in seinem Vaterlande einen grossen Ruf erworben. Die bedeutendsten derselben sind: ein Werk zu Monnikendam (1640) mit zwei Manualen und angehängtem Pedal, dessen Principal und Trompete 3,7metrig sind, indem sie erst vom *F* anfangen, und die Orgel in der neuen Kirche zu Amsterdam, die er in seinem Todesjahre, 1650, zu bauen begann und die der Orgelbauer Hagelbeer 1651 vollendete. Vgl. Hess, Disposit. †

Galuppi, Baldassarre, berühmter italienischer Opern- und Kirchencomponist, sowie guter Clavierspieler, geboren am 18. Oktbr. 1706 auf der unweit Venedig gelegenen Insel Burano, weshalb G. selbst »*il Buranello*« genannt wurde, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Barbier, und seine höhere Ausbildung auf dem *Conservatorio degl' incurabili* in Venedig, wo Lotti, dessen Stelle er nachmals erlangte, sein Hauptlehrer wurde. Seine Erstlingsoper »*Gli amici rivali*« fiel bei ihrer ersten Aufführung 1722 in Venedig total durch. Um so glänzender war sein Erfolg als dramatischer Componist, namentlich auf dem Gebiete der *Opera buffa*, von 1729 an, wo er die Oper »*Dorinda*«, Text von dem musikberühmten Marcello zur Aufführung brachte, bis zu seinem Tode. In dieser Eigenschaft wurde er auch 1741 eigens nach London berufen, wo er bis 1744 mehrere Pasticcios und die Opern »*Penelope*« (1741), »*Scipione in Cartagine*« (1742), »*Enrico*« (1743) und »*Sirbace*« (1743) componirte, aufführen liess und in den Druck gab. Nach Italien zurückgekehrt, vergrösserte sich seine Routine und sein Ruhm immer mehr. Am 6. April 1762 wurde er zum Nachfolger Giuseppe Saratelli's als Kapellmeister an der San Marcokirche in Venedig gewählt und zeichnete sich auch in diesem wichtigen Amte ehrenvoll aus. Jedoch folgte er schon 1765 einer Berufung als Orchesterchef an das Hoftheater in St. Petersburg, mit welcher Stellung 4000 Rubel Jahresgehalt, freie Wohnung u. s. w. verbunden war. Namentlich hob er dort das kaiserl. Orchester aus einem jämmerlichen Zustande bis zu bedeutender Leistungsfähigkeit empor, führte die italienische Kirchenmusik in Russland ein und erwarb sich durch seine Opern »*Didone abbandonata*« (1766) und »*Ifigenia in Tauride*« (1768) immensen Beifall und Auszeichnungen aller Art. Nach dreijährigem Aufenthalte in Russland kehrte er in sein Amt an der Marcuskirche zurück, welches ihm offen gehalten war, und führte dasselbe hochgeehrt und hochberühmt bis zu seinem Tode, im Januar 1785. Wie als Künstler, so stand auch als Mensch G. wahrhaft gross da, und ein Vermächtniss von 50,000 Lires für die Armen Venedigs spricht für seinen Wohlthätig-

keitssinn. — Man führt von ihm gegen 70 Opern an, von denen die komischen Inhalts und von diesen wieder besonders »*Il mondo della luna*«, »*Il cavaliere delle piume*« und »*Il mondo alla rovescia*« (Klavierauszug Leipzig, 1752) zu ihrer Zeit für unübertreffliche Meisterwerke galten. Die zuletzt genannte Oper befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden, ebenso wie folgende von G.'s Opern: »*Adriano in Siria*«, »*Alessandro nell' Indie*«, »*Li tre amanti ridicoli*«, »*L'amante di tutte*«, »*Antigona*«, »*Astianette*«, »*Attalo*«, »*Il Demofoonte*« (1756), »*Il Demofoonte*« (1758), »*Il filosofo*«, »*Gustavo I., rè di Svezia*«, »*L'inimico delle donne*«, »*Issipile*«, »*Il marchese villano*«, »*Melita*«, »*Montezuma*«, »*Olimpiade*«, »*La partenza ed il ritorno de' marinari*«, »*Il rè alla caccia*«, »*Sesostri*«, »*Il Siroë*«. Ebenfalls wie diese im Manuscript bewahrt die Wiener Hofbibliothek die dreiaktige Oper »*Il villano geloso*«, welche G. in Gemeinschaft mit Gassmann, Scarlatti, Marcello, Sacchini, Franchi, Monza und Venti componirt hatte und welche einzelne, noch heute vortrefflich zu nennende Stücke enthält. G.'s Styl, wie er sich in allen diesen Werken zeigt, ist ein sehr geschmackvoller und gewandter, birgt eine Fülle einfacher, schöner und herzlicher Melodien mit schlichtem aber doch eindringlichem Ausdruck und verbindet sich mit zierlicher, angemessener Instrumentation. Weniger hoch gestellt wurden seine Kirchenwerke, die auch meist Manuscript geblieben, immerhin aber der Beachtung werth sind, sei es, dass darin die burleske Ausdrucksweise durchblickt, sei es, dass sie sich an die strengen Contrapunktisten oder an Palästrina anlehnen. Die meisten davon besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien, nämlich: ein »*Credo a 4 voci con stromenti*« (25 Blätter), ein »*Gloria a 4 voci con strom.*« (40 Bl., Autograph), ein »*Motetto a Soprano solo con strom.*« (22 Bl.), eine »*Missa a 4 voci*« (18 Bl.) und ein »*Kyrie e Gloria a 4 voci*« (10 Bl.). Ausserdem bewahrt die Pariser Bibliothek von ihm ein »*Salve regina*« und die Sammlung des Abbate Santini zu Rom drei vierstimmige Messen, den fünfstimmigen Psalm »*In te, domine*«, »*Victimae paschali*« und vierstimmige Motetten. Eine und die andere dieser Nummern werden in Venedig an Sonn- und Festtagen noch immer aufgeführt.

Galvi-Neuhaus, eine rühmlich bekannte italienische Sängerin, von deren Jugend Näheres nicht bekannt ist. Etwa 20 Jahr alt, verheirathete sie sich 1825 mit dem Deutschen Neuhaus und sang erfolgreich auf den grössten Bühnen Italiens, 1828 auch in Paris und 1829 in London. Zuletzt trat sie in Neapel und Lissabon auf und starb in letzterer Stadt am 22. Juli 1838 in Folge allzugrosser Anstrengungen, die sie ihrem Körper zugemuthet hatte.

Gama ist der Name zweier Brüder, welche als Pianofortefabrikanten zu Nantes wirkten und 1827 durch Publication ihrer Erfindung eines Schlaginstruments, von ihnen Plectro-Euphonium genannt, einiges Aufsehen machten. Dieses Instrument besass wohl schöne und glockenmässige tiefe Töne, war aber in der Höhe nicht entfernt dem Violinton gleich. Da dasselbe überhaupt keinem Bedürfnisse entgegen kam, so gerieth es, ohne weiter als in Frankreich einigermassen bekannt zu werden, bald genug in Vergessenheit.

Gambale, Emanuele, italienischer Tonkünstler, welcher, zu Anfange des 19. Jahrhunderts geboren, als Musiklehrer in Mailand lebte und sich angelegentlich mit einer Reform des ganzen modernen Musiksystems in Bezug auf Zeichen und Regeln nach vermeintlich neuen und vereinfachten Grundsätzen beschäftigte. Trotz der grössten Regsamkeit und Thätigkeit hat er diesem System irgend welche dauernde Anerkennung nicht zu verschaffen vermocht.

Gambang ist im neueren chinesischen, indischen und indo-chinesischen Musikkreise der Gattungsname einer Klasse von Schlaginstrumenten, deren tongebende Körper aus Metall oder Holz bestehen. Als Metall zu denselben findet man verschiedene Mischungen Glockengut in Gebrauch, sowie ähnliche Compositionen als die sind, woraus der Tamtam (s. d.), Gong (s. d.) und andere Tonwerkzeuge gleicher Art gefertigt werden. Die tongebenden Körper der G.'s, gestimmt im landesüblichen Tonreich, sind auf einem sophaähnlichen Gestellplan

nebeneinander, seltener an einem Gerüst hängend, wie die Steinplatten des Kin (s. d.), geordnet, und werden mittelst zweier, vorn keulen- oder kugelartig geformter Metall- oder Holzklöpfel tönend erregt. Auch der Gender (s. d.) gehört in diese Instrumentklasse. Man vereinigt auf Java, in Indien, China und den verwandten Musikländern oft mehrere Instrumente dieser Art zu einem Ensemble im Unisono, Gambangspiel genannt, das einen harmonischen, schwermüthigen Ausdruck tragen soll, der durch in Abschnitten zugefügte Gongschläge noch erhöht wird. Ein solcher Eindruck ist wenigstens der den Abendländern gewordene, während die landeseigene Auffassungsweise des Gambangspiels den Eingeborenen gewiss ganz anders und zwar wohl so, wie dieselbe sich in dem Artikel chinesische Musik (s. d.) angedeutet findet, geltend macht. Vergl. *Mr. de la Loubère, Déscription du royaume de Siam* T. I p. 208 und T. II p. 104; wie ferner die Abbildungen in Fétis, *Hist. de Musique* T. II p. 309, 339, 340 und 346, so wie in Zamminer's Akustik Seite 184. Diese Abbildungen besonders, von denen zwei ein Sortiment Tonkörper zeigen, deren Fabrikation ähnlich der des Gong stattgefunden haben muss, werden, sobald einmal erst die barbarische Anwendung der orientalischen Becken (s. d.) im abendländischen Musikkreise allgemein als nicht unserer Kunst entsprechend aufgefasst werden wird, den Weg zeigen, der zu betreten ist, um diese Klangwirkungen etwa als Ersatz unserm Tonreiche ebenbürtig einzufügen. S. auch Janitscharenmusik. C. B.

Gambang-Kayu heisst im indisch-chinesischen Musikkreise eine Gambang-Art, deren Tonkörper Holzplatten sind. Dasselbe hat einen Umfang von drei Octaven und einer grossen Terz und führt dazu trotzdem nur 18 Platten. 2.

Gambara, Carlo Antonio, tüchtiger und fleissiger italienischer Componist aus adliger Familie, geboren 1774 zu Venedig, bereitete sich in Parma für die wissenschaftliche Laufbahn vor, durfte jedoch endlich seiner Vorliebe für Musik folgen und studirte bei Melegari Violin-, bei Ghiretti Violoncellospiel und bei Colla in Parma Contrapunkt. In Brescia beim Kapellmeister Cannetti compositorisch weiter arbeitend, erhielt er eine feste Anstellung an der dortigen Kathedrale und schrieb Sinfonien, Bogentrios und Quartette, ein Quintett für Harfe, Violine, Mandoline, Viola und Violoncello, sowie Gesangstücke, die aber sämmtlich Manuscript geblieben sind. Nur ein Lobgedicht von ihm auf Haydn: »*Haydn coronato in Elicone*« (Brescia, 1819) ist im Druck erschienen.

Gambarini, Miss, eine italienische Tonkünstlerin, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Musiklehrerin in London lebte und auch als Malerin sehr geschätzt war. Ein Porträt von ihr, gestochen von N. Hone, erschien 1748 in London.

Gambaro, Giovanni Battista, vorzüglicher italienischer Virtuose auf der Clarinette, geboren 1785 zu Genua, war Musikmeister bei einem italienisch-französischen Regimente und lebte seit 1814 in Paris, wo er eine Musikalien- und Instrumentenhandlung begründete und zugleich im Orchester der dortigen Italienischen Oper wirkte. Er starb im Sommer des Jahres 1828 und ist als Componist mit verschiedenartigen Clarinettenstücken, Harmoniepiecen und Quartetten für Blaseinstrumente aufgetreten.

Gambe ist die in Deutschland gebräuchliche Abkürzung für die italienische Benennung *Viola di Gamba* (s. d.), eines jetzt veralteten Streichinstruments, das auch Kniegeige geheissen wurde. Wo die G. zuerst gebaut wurde, ist nicht bestimmt nachzuweisen, wahrscheinlich jedoch in England, denn man weiss, dass dort die G. zuerst bekannter und beliebt wurde und vermuthet, dass sie aus dem dort nationalen *Cruit* (s. d.) hervorgegangen und ebenso zuerst auch benannt worden sei. Von England aus verbreitete sich die G. durch Italien, wo sie ihren bekanntesten Namen: *Viola di Gamba* erhielt, sodann über Frankreich, dort *Basse de Viole* geheissen, Deutschland und das ganze civilisirte Europa. Besonders fand dies Instrument in Frankreich viele Verehrer und dadurch vielfache Umgestaltungen. Dies hatte seinen Grund in den damals in

der Kunst ausschliesslich verwertheten Klängen. Die Töne der Männerstimme, welche durch die G. Vertretung finden, bildeten dies Tonreich, welches man hauptsächlich in zwei Theile, Tenor (s. d.) und Bass (s. d.), sonderte und dem entsprechend wieder Unterabtheilungen annahm. Diesem, der G. eigenen Tonumfange hatte dieselbe bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts hin ihre stete Anwendung bei Musiken, sowohl in der Kirche wie in der Kammer, zu danken. Sie hatte das ausschliessliche Recht, von Anfang bis zu Ende eines Tonstücks gehört zu werden, wie heute das Streichquartett im grossen Orchester, was wiederum zu einer vielfach verschiedenen Bauweise derselben führte. G.en in allen Grössen und prächtig mit Schnitzwerk, Gold, Silber, Elfenbein und Edelsteinen ausgelegt, zu bauen, war an der Tagesordnung. Hin und wieder findet man noch in Museen, z. B. in Weimar, derartige Prachtexemplare aufbewahrt. Zu Ende des 18. Jahrhunderts wurde dies Tonwerkzeug allmälig durch das Violoncello (s. d.), dessen Ton schärfer im Klange und nicht so aufdringlich näselnd war, verdrängt. Die Erfahrung, dass die Länge des Gebrauchs eines Instruments die Liebe zu demselben erkalten lässt, fand in der praktischen Verwerthung der G. keine Bestätigung; denn in dem vermuthlichen Vaterlande derselben, England, hatte man noch Gefallen an derselben, als sie schon überall der Vergessenheit überantwortet worden war, und der letzte G.n-Virtuose, der eine achtbare Reihe allgemein verehrter Künstler, von denen nur Granier, Hertel, Hesse, Höller und Marais genannt seien, schloss, war im Inselreiche Karl Friedrich Abel aus Köthen, gestorben 1787 in London. Der oben berührten Tonreichstheilung entsprechend, findet man in der Blüthezeit der G. vorzüglich zwei Arten derselben in Gebrauch: eine kleinere fünfsaitige, die die italienische Benennung *Viola bastarda* (s. d.) führte, und eine grössere, deren Bezug aus sechs Saiten bestand, die man schlechtweg *Viola di gamba* (s. d.) nannte. Die Stimmung der fünfsaitigen G. war nach Albrechtsberger: *C, c, e, a* und d^1; und die der sechssaitigen: *D, G, c, e, a* und d^1. Letzterer fügte Roland Marais, der im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wirkte, noch eine siebente Saite: g^1 hinzu. Von ihm rührt auch der Gebrauch her, dass die drei tiefsten Saiten der G. mit Kupferdraht übersponnen geführt wurden. Vergl. *Praetorii Syntagma mus. Tom. II. c.* 21. Ergänzend beizufügen ist noch, dass das Griffbrett der G., wie das der Laute, Bunde (s. d.) zeigte, die Notirung für dieselbe im Violinschlüssel geschah, und dass der Ton derselben von Mattheson: »säuselnd, schön und delicat« genannt wird. — Sonst nennt man auch noch in der Neuzeit ein meist im Pedal, seltener im Manual vorkommendes Orgelregister G. Es ist dies ein offenes Flötenregister (s. d.), dem die Töne des vorgedachten veralteten Streichinstruments wiederzugeben obliegt. Die in's Pedal gesetzte G. pflegt man Gambenbass (s. d.) oder Violdigambenbass zu nennen. Meist wird dies Register 2,5 metrig ganz aus Zinn gebaut, und zeigt den Umfang von *f* oder *g* bis c^2 oder e^2; seltener findet man es 1,25 metrig. Die grösseren Pfeifen dieses Registers aus Holz zu bauen, wie hin und wieder geschieht, ist nicht zu empfehlen. Die Pfeifen dieser Stimme construirt man cylindrisch, oben um ein Dritttheil enger als unten, eng mensurirt und versieht sie mit engen Labien (s. d.), Bärten (s. d.) und engem Aufschnitt (s. d.). Diese Orgelstimme ist eine der zartesten in der Orgel, hat einen schmelzenden einschmeichelnden Ton, und wird nur zur Darstellung langsamer Tonsätze im Vereine mit andern schwachen Registern gebraucht. S. hierzu auch den Artikel: Schweizerflöte. C. B.

Gambenbass oder **Violdigambenbass** nennt man eine in's Pedal der Orgel gesetzte Gambe (s. d.), welche gewöhnlich 5 metrig gebaut ist. Dieselbe findet sich nicht so oft vor wie die Gambe, ist aber in Klangweise und Bauart derselben gleich. S. auch Schweizerflöte. †

Gambenwerk, Gambenflügel, Claviergambe, nürnbergisches Geigenwerk, Bogenclavier und noch viele andere Namen finden sich für ein Tasteninstrument angewandt, das, 1609 von dem Nürnberger Hans Hayden

erfunden, anstrebte, Darmsaiten mittelst Reibung Klänge zu entlocken. Mit feinem Leder, das mit Kolophonium bestrichen ward, überzogene Räderchen vertraten die Stelle des Bogens der Streichinstrumente und wurden in verschiedenster Art zweckentsprechend verwendet. Das sich geltend machende Verlangen, die Streichinstrumente zu ersetzen, führte zur Erfindung des G., weckte vielfache Bemühungen, diese Erfindung zu verbessern, die in dem Artikel Bogenklavier (s. d.) genauer beschrieben sind, machte aber auch bald der Erkenntniss Platz, dass diesem Verlangen auf dem versuchten Wege nicht genügt werden könne. Die letzte derartige Bemühung machte Karl Leopold Röllig in Wien 1797 mit seiner Xänorphica, deren Beschreibung in dem eben angeführten Artikel sich vorfindet; später ist jedes G. ausser Gebrauch gekommen. Leider findet man aber noch oft strebsame Instrumentbauer mit ähnlichen Bemühungen sich herumtragen, die ihre Gedanken als durchaus neue betrachten und denselben viel Zeit und geistige Kraft zuwenden. Vor solchen Irrgängen wären dieselben nur zu wahren, wenn endlich ein Museum gegründet würde, das die verschiedensten noch vorhandenen derartigen Schöpfungen übersichtlich besässe. 2.

Gamberini, zwei zu verschiedenen Zeiten lebende italienische Tonsetzer. Antonio G., aus San Remo führen die mailändischen Theaterverzeichnisse der Jahre 1783 bis 1791 als Operncomponisten auf, und Michele Angelo G., geboren zu Cagli, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Stiftskirche des heiligen Venantius zu Fabriano. Von dem letzteren existirt eine in Venedig 1655 herausgegebene Motettensammlung. †

Gambini, Carlo Alberto, italienischer Pianist und Componist, geboren um 1818 in Genua, trat zuerst seit 1838 mit Claviercompositionen verschiedener Art, meist Fantasien, in der damals durch Thalberg beliebt gewordenen Art auf. Spätere seiner Arbeiten in diesem Fache bekunden jedoch gediegenere künstlerische Grundsätze, so besonders seine Etuden op. 36 und ein Pianofortetrio op. 54. Weiterhin hat er auch Cantaten, die Musik zu einigen Dramen und die Oper »*Eufemio di Messina*« geschrieben, welche letztere bei ihrer Aufführung 1853 in Mailand grossen Beifall fand.

Gambist, kurze Benennungsweise für Gambenspieler.

Gamble, John, ein hervorragender englischer Violinvirtuose und Componist des 17. Jahrhunderts zu London, der die Musik bei dem berühmten Ambrosius Beyland studirt hatte, fand früh in einem Theaterorchester eine Anstellung, welche er verliess, als er in die königliche Kapelle berufen wurde, in der er zuletzt als Kammervirtuose des Königs Carl II. glänzte. Von vielen Tonstücken, die G. fürs Theater geschrieben haben soll, sprechen alle damaligen Berichte, bekannt sind jedoch nur zwei Sammlungen Arien und Gesänge mit Begleitung der Theorbe und des Basses, welche 1657 und 1659 zu London gedruckt erschienen. Vor dem ersten Hefte derselben befindet sich sein von T. Cross gestochenes Bildniss. †

Gambold, Lehrer am Pädagogium zu Niesky, liess 1787 zu Leipzig »sechs kleine Claviersonaten« drucken, die wegen ihrer originellen und muntern Laune unter den damaligen Compositionen dieser Art bemerkt zu werden verdienen. †

Gamma (das griech. *Γ*, d. i. *Γάμμα*) ist der Name des dritten, unserm g entsprechenden Buchstaben des Alphabets der Griechen und wurde von denselben in der Musik zur Notirung und Benennung des Klanges unter dem *Proslambanomenos* angewandt. Dieser Benennung und Notirung folgte man in frühester Zeit auch im Abendlande. Dem entsprechend findet man zuerst von dem Benediktinerabt Odo zu Clugny in Burgund, der ums Jahr 920 lebte, in dem Traktat *de musica* den Klang der ganzen Saite des Monochords durch G. bezeichnet, trotzdem er die Klangleiter mit *A* anfängt. Demselben, oder einem Allgemeingebrauch folgend, nannte Guido von Arezzo, hundert Jahre später, in seinem System den tiefsten Klang G. und notirte denselben mit dem

griechischen Buchstaben. Seinem Hexachord-System wurde in späterer Zeit der Name dieses Klangbuchstaben als Eigenname, indem man unter G. alle Klänge des Guidonischen Systems verstand. Nach dem Untergange dieses Systems führte die mit der Einführung des Octavsystems stattfindende Wandelbarkeit jener Tonumfangsbezeichnung oft zu Missverständnissen und verschwand deshalb in dieser Beziehung aus dem Gebrauche. Die Gewohnheit jedoch und vielleicht auch eine schon bald nach Guido's Zeit stattgefundene ähnliche Anwendung des Fachausdrucks G., als Name für das ganze Tonreich eines Instruments oder einer Stimme, bewirkte den ferneren Gebrauch des Wortes G. bei den romanischen Völkern und deren Nachtretern in diesem Sinne. Dieser neueren Anwendung gemäss nennt man eine Aufzeichnung aller Töne eines Instruments in chromatischer Folge vom tiefsten bis zum höchsten mit Angabe der Erzeugungsart derselben: G. des Instruments, sonst auch Applicaturtafel geheissen. Da die Tonerzeugung anzugeben jedoch nur bei Blasinstrumenten wichtig ist, so spricht man meist nur bei diesen von deren G., selten bei andern. Eine Erweiterung des Begriffs, welche durch Anwendung des Wortes G. für Uebungsstücke, Etüden (s. d.), von Blaseinstrumenten stattfand, und die einige Zeit hindurch sich fast einbürgerte, ist jetzt, und wohl nicht zum Nachtheil der Kunst, wieder verschwunden, wie denn überhaupt für Deutsche der Ausdruck G. sich immer mehr als der Geschichte angehörig gestaltet. Vgl. *Vinc. Galilei Dialogo della musica antica e moderna* p. 94 sq. und Gibel: *de Vocibus mus.* p. 28. — Zu bemerken ist noch, dass die französische Aussprache dieser Benennung:

Gamme, selbst im Octavsystem seit der Beeinflussung der abendländischen Musik durch die Franzosen sich Geltung verschafft hat. Man nennt (vgl. J. J. Rousseau's *Dictionaire de mus.* und J. Mattheson's *critica mus.* T. II. p. 122) jede Tonleiter einer Tonart deren G., und findet für das Guidonische System die Namen:

Gamme-ut, **Gamma-ut** und **Gammut** in Gebrauch, welcher Name zugleich daran erinnern soll, dass der tiefste Klang des Systems nur auf die Sylbe ut nach den Regeln der Mutation (s. d.) gesungen werden konnte. C. B.

Gammersfelder, Johann, Dichter und Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, der als Bürger zu Burghausen in Oberbaiern lebte, war einer der Ersten, der Psalme für einstimmigen Gesang componirte, wie folgendes Werk beweist: »Der gantze Psalter Davids in Gesangsweiss gestellt durch Hansen Gammersfelder, also, dass sich die Psalmen alle durchaus in mannigfältiger Melodei hernach angezeigt, fein und lieblich singen lassen etc.« (Nürnberg, 1542). Vgl. Will's nürnbergisches Gelehrtenlexikon. †

Gana (indisch), d. i. Gesang, heisst in der indischen Musik der erste Theil der Musiklehre, dem noch die Lehren vom Rhythmus, *Vadya* (s. d.), und vom Tanz, *Nytria* (s. d.), beigesellt wurden. 0.

Ganassi, Silvestro, italienischer praktischer und theoretischer Musiker, aus Fontego im Venetianischen, welchem Flecken er auch den Beinamen *del Fontego* verdankte, wirkte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, angestellt bei der Instrumentalmusik der Signoria von Venedig, und ist der Verfasser zweier schätzbarer, jetzt sehr selten gewordener Werke: 1) »*La Fontegara la quale insegna di suonare il flauto e di diminuire con esso le composizione*« (Venedig, 1535) und 2) »*Regole Rubertine per la prattica di suonare il violone d'arco tastato e la viola d'arco senza tasti*« (Venedig, 1543). Das erstere ist das älteste Lehrbuch, welches Regeln enthält, wie bei einer Melodie verschiedene Verzierungen gesanglich wie auf Instrumenten anzubringen sind, das zweite ist eine Art Schule, um das Violaspiel zu erlernen.

Gancaldi, Carlo, Advocat zu Bologna, woselbst er 1788 geboren war, ist musikalisch nur als Verfasser einer Lobschrift, betitelt: »*Elogio a Felice Radicali, maëstro di musica*« (Bologna, 1829) bemerkenswerth.

Gander heisst ein malaiisches Schlaginstrument, das dem *Gambang* (s. d.)

gleich gebaut ist und in derselben Weise gespielt und gebraucht wird, wie jener. Dasselbe unterscheidet sich von jenem nur dadurch, dass es Platten aus Zinn, die auf Bambus liegen, als tönende Körper besitzt, welche man mit Bambusklöpfel schlägt. Diese Bettung und Klöppelart soll einen matteren, angenehmeren Klang bewirken. O.

Gandhâra (indisch) ist der Name einer der sieben Swaras (s. d.), Nymphen der indischen Götterlehre, deren Namen den sieben diatonischen Klängen der Octave beigelegt wurden. G. hiess der unserm *cis* fast gleichklingende Ton, der dritte Klang ihrer Normalleiter. O.

Gândhara-grâma (indisch) ist nach der *Sângita Darpana* (s. d.) der Name eines der drei Modi der indischen Musik, dessen diatonische Klänge nach der in der folgenden Tabelle verzeichneten *Sruti*-Zahl (s. d.) festgestellt sind:

sa	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*	*sa*
1. 2. 3. 4.	1. 2.	1. 2. 3.	1. 2. 3. 4.	1. 2.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	

ungefähr unserm

a	*h* +	— *cis*	— *d*	*e*	*f* +	— *g*	*a*

entsprechend. O.

Gandhârbas, unsterbliche himmlische Musiker, deren man in der indischen Götterlehre sieben annahm, waren die symbolischen Vertreter der Elemente der idealen Kunst, wie die sterblichen *Kinnaras* (s. d.) die der irdischen. O.

Gandini, Antonio, Ritter von, italienischer Operncomponist, geboren um 1780 zu Bologna, war ein Compositionsschüler des Pater Mattei und fand später Anstellung als herzogl. Kapellmeister zu Modena. Ausser mehreren Cantaten hat er folgende bis zum J. 1842 in Turin und Modena zur Aufführung gelangte Opern geschrieben: »*Ruggero*«, »*Erminia ed Antigono*«, »*Zaïra*«, »*Isabella de Lara*«, »*Maria di Brabante*« und »*Adelaida di Borbogna*«. — Eine Sängerin, Namens Isabella G., aus Venedig gebürtig, blühte um 1750 als hervorragend in ihrer Kunst.

Gandini, Salvatore, italienischer Kirchencomponist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten gedruckt erschienen sind: Psalme (Venedig, 1654), eine Messe und andere Kirchengesänge (Venedig, 1685).

Gando, Nicolas, berühmter Buch- und Notendrucker, Anfangs des 18. Jahrhunderts zu Genf geboren, zuerst in Bern, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, endlich in Paris wirksam, gab 1766 »*Observations sur le Traité historique et critique de Monsieur Fournier le jeune, sur l'Origine et les Progrès des Caractères de Fonte pour l'impression de la Musique*« heraus, worin er die Erfindung Fournier's als eine Nachahmung der Breitkopf'schen Typendruckart darstellte. Er gab in diesem Werke auch eine Probe einer eigenen Erfindung unter dem Titel: »*Pseaume CL, petit Motet, par M. l'Abbé Roussier, des nouveaux Caractères*«, die in der That von in Kupfer gestochenen Noten kaum zu unterscheiden ist. Ferner führt das Werk noch als Beigabe die sechserlei Notentypen, welche vor 1695 zu Paris gebräuchlich waren, so wie die von Ballard angewendeten. †

Gandrika (indisch) ist der Name einer der indischen musikalischen Rhythmusarten, deren Zeit- und Sylbenzahl genau vorgeschrieben ist. Die G. muss in jedem Abschnitt 52 Sylben haben, welche in vier metrisch gleiche Theile zerfallen, die sich wie folgt gestalten müssen:

Einschnitt. O.

Gang (ital.: *passaggio*, franz.: *passage*) wird in der Musiksprache am häufigsten für Lauf und Passage gebraucht, zuweilen auch für die Bewegung

und **Fortschreitung** (s. d.) der Intervalle. Einige Theoretiker, an ihrer Spitze A. B. Marx, bezeichnen mit G. jede melodisch organisirte Tonfolge, die keinen in sich befriedigenden Abschluss hat, im Gegensatz zum **Satz**, als einer Melodie, die durch Anfang und Schluss als ein Ganzes sich giebt. S. auch **Periodenbau**.

Gangris, der syrische Name für die antike Flöte.

Gannassi, Jacopo, italienischer Tonkünstler, Anfangs des 17. Jahrhunderts zu Treviso geboren, war daselbst Franciscanermönch und Kirchen-Kapellmeister.

Ganspeckh, Wilhelm, deutscher Tonsetzer des 18. Jahrhunderts, geboren 1691 zu München, machte sich besonders durch Composition zahlreicher Messen bekannt.

Ganswind, vortrefflicher Virtuose auf der Viole d'amour, geboren um 1775 in Böhmen, lebte in Prag und darf als der letzte Componist von Bedeutung für sein Instrument angesehen werden.

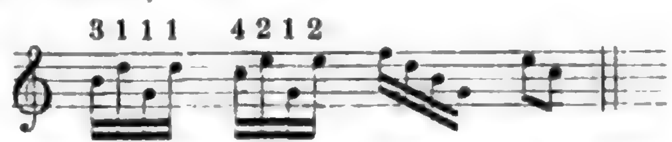
Gantez, Hannibal, auch Gantes geschrieben, französischer Tonsetzer, der, zu Marseille geboren, als Canonicus und Kirchenkapellmeister zu Aix, Arles, Auxerre u. s. w., zuletzt in Paris lebte. Er veröffentlichte eine Messe, der er die Melodie eines Volksliedes zu Grunde gelegt hatte und ein jetzt seltenes aber noch geschätztes Werk: »*Entretien familier des musiciens*« (Auxerre, 1643), sowie 59 Briefe über die Kirchenmusik in Frankreich.

Gantzland, Christian, deutscher Rechtsgelehrter, veröffentlichte als Student in Jena eine Prüfungsarbeit, betitelt: »Juristische Inaugural-Dissertation über die Hornbläser und ihr Recht« (Jena, 1711).

Ganz, eine aus Mainz stammende Tonkünstlerfamilie, die sich auf dem Gebiete der Composition nicht nennenswerth, um so mehr aber auf dem der technischen Virtuosität ausgezeichnet hat. Zunächst sind es drei Brüder, die von ihrem als praktischen Musiker in Mainz rühmlichst bekannten Vater unterrichtet, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen. 1) Adolph G., geboren am 14. Oktbr. 1796, wurde von seinem Vater im Violinspiel und der Theorie ziemlich weit gefördert, so dass er befähigt war, sich durch Selbstunterricht auf allen gangbaren Orchesterinstrumenten Fertigkeit anzueignen. Im Generalbasse und in der Harmonielehre erhielt er durch Seb. Holbusch die für einen Musiker nothwendige höhere Ausbildung und wurde 1819 Musikdirektor am Stadttheater seiner Vaterstadt, welches Amt er, seit 1825 mit dem Titel eines grossherzogl. hessischen Kapellmeisters belohnt, bis gegen 1845 inne hatte, zu welcher Zeit er sich nach London begab, wo er am 11. Novbr. 1869 starb. Als Componist ist er ziemlich bedeutungslos mit Ouvertüren, Märschen, einem Melodrama, Liedern und Gesängen aufgetreten, von welchen auch Einiges im Druck erschienen ist. — 2) Moritz G., ein vorzüglicher Violoncellist der älteren Schule, geboren am 13. Septbr. 1806, wurde durch Styassni auf seinem Instrumente völlig ausgebildet, von Gottfried Weber auch theoretisch einigermassen unterrichtet und trat hierauf in das von seinem Bruder dirigirte Mainzer Theaterorchester als erster Violoncellist, von wo aus er 1827 als königl. Kammermusiker nach Berlin berufen wurde. Dort erhielt er 1836 den Charakter eines Concertmeisters und wirkte zugleich als Lehrer seines Instruments bis zu seinem Tode im J. 1868. Auf Kunstreisen, besonders nach London und Paris, sowie in Concerten zu Berlin hat sein äusserst fertiges und reines Spiel grossen Beifall gefunden. Seine wenigen im Druck erschienenen Compositionen und Arrangements für Violoncello documentiren in naiver Art den musikalischen Naturalisten. — 3) Leopold G., geboren am 28. Novbr. 1810, hatte als Violinist seinen Vater, seinen Bruder Adolph und Fritz Bärwolf, einen Schüler Spohr's, zu Lehrern. Er trat gleichfalls in das Mainzer Theaterorchester und wurde zugleich mit seinem Bruder Moritz, mit dem er im Zusammenspiele innig verwachsen war, 1827 in die Berliner Hofkapelle berufen, wo er 1836 den Titel und 1840 die Stelle als königl. Concertmeister erhielt. Beide Brüder

ersetzten so das ähnliche Brüderpaar Bohrer (s. d.) und führten zugleich ihre Doppelvirtuosen-Thätigkeit in Kammermusikconcerten weiter. Als Lehrer wirkte übrigens Leop. G. ungleich erfolgreicher wie als Virtuose, da seine Technik und Reinheit keineswegs tadellos waren. Er starb zu Berlin am 15. Juni 1869. — Zwei Söhne des zuerst genannten Adolph G. kommen hier noch in Betracht: a) Eduard G., geboren am 29. April 1827 zu Mainz, liess sich schon in seinem 11. Jahre als Pianist öffentlich hören und erhielt, nachdem er mit seinem Vater nach London gekommen war, einigen Unterricht von Thalberg. Im J. 1851 siedelte er nach Berlin über, wurde ein Jahr später Bratschist der königl. Kapelle und wirkte besonders tüchtig als Pianofortelehrer. Um 1862 gründete er nach vortrefflichen Grundsätzen eine Schule für Pianofortespiel, die zu einer gewissen Blüthe gelangte und der er bis zu seinem schon am 26. Novbr. 1869 erfolgten Tode als sachkundiger Direktor vorstand. Dieses Institut besteht noch gegenwärtig, von dem gleicherweise umsichtigen H. Schwantzer geleitet. — b) Wilhelm G., ein vorzüglicher Pianist, 1830 in Mainz geboren, lebt in höchst geachteter Stellung als Virtuose und Lehrer zu London. Von ihm ist eine Reihe von Clavierstücken im modernen Salonstyle im Druck erschienen, von denen mehrere bei den Dilettanten in grosser Gunst stehen.

Ganze Applicatur pflegen die Streichinstrumentspieler, zum Unterschiede von der *mezza manica* oder halben Applicatur, diejenige fortgerückte Lage der Hand zu nennen, bei welcher die Töne, die sie in der gewöhnlichen Lage mit dem dritten Finger zu greifen haben, mit dem ersten gegriffen werden müssen. Sie wird nöthig, theils wenn man das d^3 erreichen will, theils auch bei verschiedenen melodischen Sätzen und Passagen, die sonst nicht wohl herausgebracht werden können, z. B.



Im weiteren Sinne versteht man unter g. A. auch jede noch höhere Lage der Hand, bei welcher der erste Finger Noten zu greifen hat, die auf den Linien stehen.

Ganze Cadenz oder **Ganzschluss**, s. Cadenz.

Ganze Doppelzunge nennt man eine Doppelzunge (s. d.) in höchster Vollendung, welche Kunst jetzt selten geübt wird und zur Zeit der Trompeterzunft Geheimniss war. — Auch eine Schlagart der Pauke, wahrscheinlich eine die G. durch die Trompete nachahmende Tongebung, führte in der Fachsprache diesen Namen. Siehe Trompete und Pauke. 0.

Ganze Note oder **Ganze Taktnote** wird die Vierviertelnote *(Semibrevis)* genannt.

Ganze Orgel nannte man früher und nennt man wohl noch zuweilen jetzt solche Werke mit drei oder vier Manualen, deren Hauptmanual eine 5metrige und deren Pedal eine 10metrige Stimme besitzt. S. Orgel.

Ganzer Takt, eine Benennung des modernen Vierviertelttakts, wahrscheinlich daraus hervorgegangen, dass die *Semibrevis*, welche als heutige Ganze Note die Einheit dieser Taktart ausmacht, früher schon als ganzer, d. h. durch Niederfallenlassen und Erheben der Hand gemessener Schlag oder *Tactus* galt, auch der *Tactus* genannt wurde. Gegenwärtig ist die *Semibrevis* die grösste der allgemein im abendländischen Musikkreise üblichen Notengattungen; in ihr als dem Ganzen, sind bekanntlich alle übrigen Notengattungen als Theile enthalten. S. auch Takt und Taktzeichen.

Ganzinstrumente nennt man eine Klasse der Blechblaseinstrumente in Bezug auf ihre Schallröhrenconstruktion. Bemühungen, die grossen Blechblaseinstrumente leichter zu bauen und deren Grundton hörbar zu machen, führten zur Verwerthung des akustischen Gesetzes: dass jede konische Erweiterung

einer Schallröhre den Grundton tiefer legt und leicht hörbar macht. Da in der Nähe des Mundstücks die Mensur eines Instruments nicht geändert werden kann, so vergrösserte man die Durchmesserverhältnisse der konischen Erweiterung der Schallröhre zwischen Mundstück und Schallbecher nach Möglichkeit und entdeckte, dass man ausser der Erreichung oben genannter Wünsche noch einen weicheren und volleren Ton solchen Schallröhren zu entlocken vermochte. Während sonst die Durchmesserverhältnisse wie 1 : 6, höchstens wie 1 : 8 waren, machte man sie wie 1 : 10, selbst wie 1 : 20 und grösser. Das erste demgemäss gefertigte G. war das 1843 von Sommer Euphonium oder Baryton genannte, das in B_1 stand und nur 2,8 Meter Länge hatte. Seitdem gründete Červený in Königsgrätz auf die Durchführung dieses Naturgesetzes manche Instrumenterfindung, machte sich dadurch einen europäischen Ruf und hat ausserdem noch das Verdienst, dass durch diese seine Bemühungen allmälig der Bau der Blechblasinstrumente beeinflusst worden ist und jedenfalls ferner noch mehr beeinflusst werden wird. Vgl. Schafhäutl's Bericht über die Musikinstrumente auf der Münchener Industrieausstellung, Seite 170 und Zamminer's Akustik, Seite 313 und 314. 2.

Ganz-Ton oder ganzer Ton heisst jetzt in der diatonischen Klangfolge jedes grössere Intervall (s. d.) im Gegensatze zu dem kleineren, Halbton (s. d.) genannten. Der Name G. oder ein ähnlicher repräsentirt nur eine neuere Intervallauffassung, da in frühester Zeit in den verschiedenen Musikkreisen, wo eine genauere Feststellung des Tonreichs stattgefunden hat, eine ähnliche nicht angewendet wurde, worüber die Artikel über die Musikkreise belehren. Siehe z. B. ägyptische, chinesische etc. Musik. In Griechenland findet man zuerst den G. durch *τόνος* gekennzeichnet und wurde speciell das diaphonische Intervall, um welches die Quinte grösser als die Quarte ist, also benannt. Dies Intervall hatte Pythagoras (um 530 v. Chr.) nur in einem Verhältniss, 9 : 8, festzustellen für richtig erachtet. In späterer Zeit zeigen sich jedoch von anderen griechischen Theoretikern noch andere Verhältnisse für den G. als nothwendig erachtet, wie sie die Schattirungen der Tetrachorde (s. d.) nach ihrer Auffassung forderten. Architas (um 406 v. Chr.), hatte ausser dem Pythagoräischen G. noch den im Verhältniss von 8 : 7 festgestellt. Didymos (38 v. Chr.) verwarf die Architatische Erweiterung und stellte dafür eine neue Lehre auf; sein Tetrachordsystem zeigte einen G. im Verhältniss 9 : 8 und einen solchen 10 : 9. Beinahe zweihundert Jahre später, 150 n. Chr., berechnete Ptolomaeus die G. in den verschiedenen Tetrachordschattirungen so, dass alle früheren Verhältnisse und noch das 11 : 10 darin vertreten waren. Im Abendlande fand nur die pythagoräische Feststellung des G. Eingang, welche Glockenspiele der Niederlande noch bis ins 17. Jahrhundert hören liessen, trotzdem die Wissenschaft schon eine andere Feststellung des G. empfohlen und durchgeführt hatte. Siehe Akustik der Alten. Man hat in der Klangfolge einer Octave zwei Arten von G.n, die im Verhältniss 9 : 8 und 10 : 9, als richtig erachtet. Die erste Art, auch der grosse G. genannt, erhält man durch Abziehen zweier addirter Quarten von der Octave als Rest, und die andere, kleinerer G. geheissen, dadurch, dass man Quinte und kleine Terz addirt und die Summe der Verhältnisse umkehrt, d. h. von der Octave abzieht. Dieser wissenschaftlichen Feststellung des G.'s, die in der diatonisch genannten Tonfolge abwechselnd Verwerthung findet, hat man bei deren Anwendung in Zusammenklängen manche Uebelstände abempfunden. Dies führte erst zu einer theilweisen und dann zu einer gleichschwebenden Temperatur, welche Veränderungen die Feststellung des G.'s vielfach modificirt. Im Notiren kennen wir jedoch nur einen G. und sprechen demgemäss gewöhnlich auch nur über beide grössere diatonischen Intervalle der Scala in dem Sinne. In der That jedoch kommt nur selten in harmonischen Kunstvorträgen ein G. nach der Berechnung zu Gehör, was unserer Ohreigenheit wegen bis zu einem gewissen Grade hin auch nicht störend wirkt. Aufgabe der Praxis ist es nämlich, wo möglich es in die

Macht des Tongebers zu stellen, das diatonische, das gleichtemperirte oder ein dazwischenliegendes Intervall geben zu können, denn jenachdem wir durch den Zusammenklang des vorgeschriebenen Tons mit den andern gleichzeitig erklingenden befriedigt werden, sprechen wir von einem reinen Spiel und wissen, dass diese Reinheit gerade darin besteht, dass der Vortragende dem berechneten G. nicht strikte gerecht zu werden strebt. Der G. der Neuzeit ist wie ein Abschnitt eines Menschenlebens; Jedes Jugend ist Jugend und doch ist jede von der andern verschieden. B.

Ganzwerk, ein in der älteren Orgelsprache gebräuchlich gewesener Ausdruck zur Bezeichnung eines Werks mit Principal 5 und Octav 2,5 Meter im Hauptmanual. Ein solches Werk heisst auch Hauptprincipalwerk.

Garani, Nunziata, italienische Sängerin, geboren zu Bologna, hat sich als sehr treffliche Künstlerin, die zugleich in der dramatischen Darstellung Vorzügliches leistete, hervorgethan; sie war 1758 in Petersburg bei der dortigen komischen Oper thätig. †

Garat, Pierre Jean, einer der ausgezeichnetsten französischen Tenoristen des 18. und selbst des 19. Jahrhunderts, wurde am 25. April 1764 zu Ustaritz, Departement der Basses-Pyrenées, geboren. Seine Mutter war seine erste Gesanglehrerin, sodann Lamberti in Bayonne, und als die Familie nach Bordeaux übersiedelte, François Beck. Sein Vater, ein Advocat, verwies den Sohn gleichfalls auf die juristische Laufbahn und sandte ihn, um die dazu nothwendigen Studien zu absolviren, 1780 nach Paris. Dort lebte aber G. nur seiner musikalischen Ausbildung und vernachlässigte sein Fachstudium derartig, dass er sich mit seinem Vater entzweite, der ihm hierauf alle Unterstützung entzog. Dafür fand G. in dem Grafen von Artois einen Bewunderer seines Talents, welcher ihn zu seinem Privatsecretär ernannte und in die musikalischen Cirkel der Königin einführte. Seinen Vater söhnte er nach vielen vergeblichen Versuchen erst mit sich aus, als ihn derselbe bei Gelegenheit eines Besuchs des Grafen von Artois in Bordeaux in einem Benefizconcert für François Beck singen hörte und Zeuge der Bewunderung war, die seinem Sohne gezollt wurde. G.'s Wohlleben in den höchsten Kreisen von Paris hatte aber mit dem Fortschreiten der Revolution und namentlich als die Schreckensregierung 1793 niedergesetzt wurde, ein jähes Ende, und in der ungünstigsten politischen Zeit wieder ganz auf sich selbst angewiesen, folgte er gern der Einladung des berühmten Violinvirtuosen P. Rode, zu Concertreisen mit in das Ausland zu gehen. Widrige Winde führten sie zuerst, statt nach England, nach Hamburg, wo sie grenzenlosen Beifall fanden. Um dem Verdachte, Emigranten zu sein, zu entgehen, kehrten sie noch im J. 1794 in ihre Heimath zurück. Im nächsten Jahre wurde G. für die berühmten Theater-Feydeau-Concerte engagirt, und der Enthusiasmus, den er als Sänger aller Genres erregte, war unbeschreiblich; man behauptete, einen vollendeteren, hinreissenderen Sänger habe Frankreich niemals gehört, noch weniger besessen. An das neu entstandene Pariser Conservatorium wurde er sofort 1795 als erster Gesangsprofessor berufen, und Gesangssterne erster Grösse wie die Barbier-Walbonne, die Branchu, die Roland, wie Nourrit, Ponchard, Levasseur u. v. A., die sich seine Schüler nannten, bezeichnen auch seine Lehrthätigkeit in unvergesslicher Art. Oeffentlich, zuletzt in den Concerten der Strasse Cléry und in St. Petersburg, sang G. nur bis etwa 1802, jedoch erregte er bis zu seinem 50. Jahre die ungetheilteste Bewunderung, und Kenner, wie Crescentini, Piccini, Sacchini, Marchesi u. s. w. gestehen zu, dass die Register seiner umfangreichen Stimme in vollendetster Art ausgeglichen, dass sein Geschmack in den Verzierungen, seine Manier des Ausdrucks und Vortrags, kurz die ganze Behandlung seines klangschönen und biegsamen Tenors eine unvergleichliche gewesen sei, wozu noch ein feiner musikalischer Sinn für Reinheit, Tempo, Takt u. s. w. kam. Auch als Romanzencomponist war G. zeitweilig sehr beliebt und die *»Bélisaire«*, *»Le ménestrel«*, *»Je t'aime tant«* betitelten einstimmigen Tondichtungen von ihm wurden bei-

nahe weltbekannt. Um 1817 verlor er seine Stimme, und die Wahrnehmung, dass er mit den letzten Resten derselben nicht kunstschön mehr zu wirken vermochte, ging ihm tief zu Herzen und beschleunigte, trotz der sonstigen gesichertsten und unabhängigsten Existenz seinen Tod, welcher am 1. März 1823 zu Paris erfolgte. — Sein Bruder, Joseph Dominique Fabry G., geboren 1774 zu Bordeaux, besass gleichfalls einen schönen Tenor, den er aber erst, nachdem er einige Jahre Militair gewesen war, Ende der 1790er Jahre, ausbilden liess. Als Dilettant im Gesang und in der Composition von Romanzen war er immerhin bemerkenswerth, so dass er, als er seine seit 1808 in Belgien bekleidete Stelle im Finanzministerium verloren hatte, ganz erfolgreich als Concertsänger und Gesanglehrer auftreten konnte, bis er schliesslich durch ein Amt im französischen Finanzministerium entschädigt wurde.

Garaudé, Alexis Adelaide Gabriel **de,** gediegener französischer Tonkünstler und Musikpädagog, wurde als der Sohn eines Parlamentsraths am 21. März 1779 zu Nancy geboren und erhielt eine sorgfältige Erziehung. Die Stürme der Revolution zwangen ihn, auf eigenen Füssen stehen zu lernen, und nach diesem Ziele hin studirte er bei Gambini in Paris, später sehr eingehend und gründlich bei Reicha Harmonielehre und Composition, sowie Gesangskunst bei Crescentini und Garat. Vom J. 1808 an bis zur Julirevolution fungirte er in der kaiserlichen, dann königlich gewordenen Kapelle als angestellter Sänger; wichtiger und einflussreicher war aber seine Berufung 1816 als Professor des Gesangs an das Pariser Conservatorium, welches Amt er mit vorzüglichem Erfolge bis 1841 verwaltete, worauf er sich pensioniren liess. Während dieser lehrthätig verbrachten Zeit hat er sich durch Herausgabe der folgenden Lehrbücher hoch anzuschlagende Verdienste erworben: »*Méthode de chant*« (Paris, 1809 und in späteren umgearbeiteten Auflagen); »*Solfège ou Méthode de musique*«; »*Solfèges progressifs, ou nouveau cours de lecture musicale*« (mehrmals aufgelegt); »*Vocalises ou études charactéristiques de l'art du chant etc.*«; »*Méthode complète de Piano*«; »*L'harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science*« und noch mehreres Einschlägige. Ausserdem schrieb er die zwar nicht zur Aufführung gelangte, aber im Clavierauszuge erschienene Oper »*La lyre enchantée*«, eine dreistimmige Messe, über 200 französische und italienische Romanzen, Nocturnen, Arien und Duette, ferner Sonaten und Variationen für Pianoforte, Streichquintette, Duos und Variationen für Violine, für Violoncello, Stücke für Harfe und Clarinette, für Flöte u. s. w. G. starb am 23. März 1852 zu Paris. — Sein natürlicher, später adoptirter Sohn war Alexis Albert Gauthier G., geboren am 27. Oktbr. 1821 zu Choisy-le-Roi, welcher der Verbindung G.'s mit der Sängerin Clothilde Colombelle, genannt Coreldi, entsprossen ist. Derselbe studirte dreizehn Jahre lang, von 1829 bis 1842 im Pariser Conservatorium hauptsächlich Clavierspiel und Gesang und wurde während dieser Zeit zu öfteren Malen durch Preise ausgezeichnet. Nachdem er das Institut verlassen hatte, war er mehrere Jahre hindurch geschätzter Accompagnateur an der *Opéra comique*, starb aber schon zu Paris am 6. August 1854. Als Componist ist er nur mit modernen Claviersachen von zweifelhaftem Werthe aufgetreten; wichtiger geworden sind seine Clavierauszüge von Opern, welche in der Grossen und Komischen Oper als Novität erschienen. Seine letzte derartige Arbeit war der Clavierauszug der Oper »der Nordstern« von Meyerbeer.

Garbini, Madame, eine vorzügliche Sängerin und Violinvirtuosin aus Italien, glänzte im J. 1791 zu Paris auf dem *Théâtre de Monsieur* mit ihren Kunstleistungen als Sängerin und trug in den Zwischenakten auch Violinconcerte von Viotti u. A. mit dem grössten Beifall vor. Nach dieser Zeit war sie auch an anderen Pariser Theatern engagirt und wurde überhaupt noch etwa zehn Jahre hindurch mit Auszeichnung genannt. Ihre Stimme war ebenso angenehm als selten voll und kräftig und bekundete treffliche Schulung, ihr Violinspiel zudem im höchsten Grade präcis, fertig, ausdrucks- und geschmack-

voll, verbunden mit einer leichten Bogenführung. Weitere oder eingehendere Nachrichten über ihre Lebensverhältnisse fehlen leider.

Garbo (ital.), Artigkeit, Anmuth; daher die musikalische Vortragsbezeichnung *con g.*, d. i. mit anmuthigem Ausdruck.

Garbrecht, gegen Ende des 18. Jahrhunderts Mechanicus zu Königsberg i. Pr., fertigte in Gemeinschaft mit dem Diaconus Wasiansky 1795 einen in mancher Beziehung eigenthümlich construirten Bogenflügel an und suchte denselben später noch zu verbessern, wie Chladni in den Beiträgen zu Koch's Journal Seite 194 und in der Leipz. allg. musikal. Ztg. Jahrg. II Seite 309 näher berichtet. †

Garcia, eine berühmte, vielfach verzweigte spanische Sänger- und Gesanglehrerfamilie, deren wichtigste Glieder hier folgen. Manoel G. del Popolo Vicente wurde am 22. Jan. 1775 zu Sevilla geboren und bekundete schon früh, von einer herrlichen reinen Stimme unterstützt, seltene musikalische Anlagen. Als Sängerknabe der Kathedrale seiner Vaterstadt seine Laufbahn beginnend, erhielt er den besten Musikunterricht, in der Composition u. A. von den Kapellmeistern Don Antonio Ripa und Don Juan Almarcha. In einem Alter von 17 Jahren war er bereits als Sänger, Componist und Orchesterdirigent rühmlich bekannt, so dass er ein Jahr später eigens nach Cadix berufen wurde, um in einem Intermezzo (spanisch Tonadilla genannt) seiner eigenen Composition aufzutreten. Der Beifall, den er als Sänger und Componist dort fand, ermuthigte ihn, auch in Madrid in verschiedenen seiner Tonadillas zu debütiren und damit seinen Ruhm zu begründen, der sich immer mehr steigerte, als er französische Operetten in spanischer Bearbeitung und neu von ihm componirt, zur Aufführung brachte. Von diesen kleinen Sachen musste das einaktige Monodram »*El poeta calculista*« lange Zeit hindurch immer wieder repetirt werden und das Lied »*El contrabandista*« daraus wurde zum wahren Volksliede. Nachdem sein Ruf die Pyrenäen überschritten hatte, ging er 1808 auch selbst nach Paris und sang zuerst in der italienischen Oper »Griselda« von Paër mit sehr bedeutendem Erfolge. Seine Regsamkeit und sein Feuer führten ihn schon nach Monatsfrist an die Spitze der Gesellschaft und seine Leitung brachte neues Leben in das Personal wie in das Repertoir. Jenes spanische Monodram arbeitete er nun italienisch um, führte es 1809 auf und erzielte damit beim Publikum, das zum ersten Male ächt spanische Musik zu hören bekam, ungeheure Erfolge. Im J. 1811 war er in Italien, wo ihn Turin, Rom und Neapel im höchsten Maasse feierten, so dass ihn der König Murat durch eine Anstellung als ersten Tenor seiner Kapelle zu fesseln suchte. Mit der schon in Paris von ihm begonnenen Oper »*Il califfo de Bagdad*«, 1812 auf dem San Carlo-Theater zu Neapel sehr beifällig gegeben, befestigte er zugleich seinen Componistennamen in Italien und damit noch nicht zufrieden, studirte er bei Anzani auf's Eingehendste die italienische Gesangskunst praktisch wie theoretisch und eignete sich jene treffliche Methode an, deren Fortdauer später seine zahlreichen berühmt gewordenen Schüler sicherten. In der Saison von 1816 und 1817 trat er wieder in Paris unter der Direktion der Catalani, sodann in London auf, woselbst er neben der Fodor Triumpfe feierte. Seine Glanzzeit aber füllt die Jahre 1819 bis 1824 aus, wo er in Paris nicht nur als Sänger der italienischen Oper verherrlicht wurde, sondern auch jene Sängerschule begründete, die ihn an die Spitze aller Gesanglehrer seiner Zeit stellte. Als er in der Frühjahrssaison 1824 als erster Tenor der königl. italienischen Oper in London angestellt wurde, vereinigte er bald über 80 Schüler, die ihn mit Bedauern 1825 als Theaterdirektor nach New-York ziehen sahen. Mit einem auserlesenen Künstlerensemble, darunter sein Sohn Manoel und seine Tochter Maria, langte er in der neuen Welt an und erwarb sich in New-York und seit 1827 in Mexico nicht blos enthusiastische Anerkennung, sondern auch Reichthümer. Im Begriff nach Europa zurückzukehren, wurde er auf dem Wege nach Vera Cruz von Räubern ausgeplündert und musste seinen Plan,

sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen, aufgeben. Er sang noch in Paris den Almaviva im »Barbier von Sevilla« und den Don Ottavio im »Don Juan«, gelangte aber als einsichtsvoller Künstler zu der Ueberzeugung, dass seine Stimme dem jähen Klimawechsel unwiederbringlich erlegen sei und widmete sich seitdem ausschliesslich der Composition und der Ertheilung von Gesangunterricht. Hochverehrt von der ganzen Musikwelt und besonders von seinen Schülern, deren berühmteste seine bereits genannten Kinder, sowie die Damen Ruiz-Garcia, Rimbault, Méric-Lalande, Favelli, Gräfin Merlin, die Sänger Nourrit, Geraldi u. s. w. sind, starb G. am 2. Juni 1832 zu Paris. Seine sehr zahlreichen Gesangcompositionen aller Art ermangeln mehr oder weniger der Genialität der Erfindung und des höheren künstlerischen Gehalts, weshalb sie schon jetzt der Vergessenheit anheimgefallen sind, wogegen die von ihm verfasste vortreffliche Gesangschule »*Metodo de canto o arte de apprender a cantar*« seinen Namen verewigt. — Der würdige Erbe seines Lehrerruhms war sein Sohn und Schüler Manoel G., mit dessen Auftreten eine neue Aera des rationellen Gesangunterrichts, nämlich desjenigen nach physiologischen Grundsätzen, beginnt. Geboren am 17. März 1805 zu Madrid, erhielt derselbe seine erste musikalische Erziehung in Neapel, wo er mit seinem Vater von 1811 bis 1816 verweilte. In Paris, wohin hierauf sein Vater ging, erhielt er, 15 Jahr alt, u. A. bei Fétis Unterricht in der Composition und zog auch mit nach London, New-York und Mexico, ohne jedoch als Sänger (Bassist) bedeutenderen Erfolg zu erringen. Nach Paris 1829 zurückgekehrt, widmete er sich fast ausschliesslich dem Gesangunterriche, für welche Disciplin er durch unablässige Forschungen feststehende physiologische Gesetze aufzufinden bemüht war. Während vor ihm fast allgemein die Gesanglehrer theils nach empirisch überlieferten Regeln, theils nach angeborenem oder ausgebildetem Kunstgeschmack die Praxis des Unterrichts übten und damit allerdings in vielen Fällen Ausreichendes leisteten, ohne indessen jemals sich des sicheren Bewusstseins rühmen zu können, das überhaupt mögliche Ideal des Gesanges gelehrt und geübt zu haben, war G. als einer der Ersten bestrebt, die innersten Geheimnisse der Entstehung der menschlichen Stimme, ihrer Register, Klangverschiedenheiten u. s. w. zu erforschen und darauf eine wissenschaftlich unumstössliche Gesanglehre zu begründen, sowie eine objective, allgemein gültige Gesangübung zu entwickeln. Eine Frucht dieser Untersuchungen war der nach ihm benannte Kehlkopfspiegel (s. d.), mit dem es zum ersten Male gelang, die Vorzüge der Beobachtungen am Kehlkopf mit denen der praktischen Erfahrung zu vereinigen. In diesem Sinne verfasste er die Abhandlung »*Sur la voix humaine*«, welche er 1841 in der Pariser Akademie vorlas. In Folge dessen bald darauf zum Professor am Conservatorium ernannt, veröffentlichte er den berühmt gewordenen »*Traité complet de l'art du chant*« (2 Theile, Paris, 1847), welcher als die beste und gründlichste Gesangschule der Gegenwart anerkannt wurde. Im J. 1850 liess G. sich in London nieder, wo er seinen Ruhm, der angesehenste Gesanglehrer der Neuzeit zu sein, befestigte. Die Anerkennung der gelehrten Welt erwarb er sich von dort aus, nachdem er in einem Vortrage »über die Entstehung der Stimme«, gehalten am 24. Mai 1854 in der *Royal society* und abgedruckt in »*The London, Edinburgh and Dublin philosophical Magazine and Journal of science*, Juli — Dec. 1855« die wichtigsten und bestrittensten Punkte der Gesangtheorie in ganz neuer Art wissenschaftlich erörtert hatte. G. ist in seinem Berufe noch gegenwärtig überaus erfolgreich in London wirksam. Unter den italienischen Gesanglehrern der Zeit ist er anerkanntermaassen der berühmteste; er ist der letzte, wenn auch dem Kunstgeschmacke der Gegenwart ergebene Nachkomme jener Männer, die man als die ersten Meister des Gesanges zu nennen pflegt. Andererseits sind seine physiologisch-wissenschaftlichen Untersuchungen so eigenthümlich und bleibend werthvoll, dass sie ihm auch in der Wissenschaft eine hervorragende Stelle verschafft haben. Indem er, in dem Mittelpunkte beider Richtungen

stehend, von der Physiologie zur Gesangspraxis einen neuen Weg bahnte, hat er seinen Namen auch für alle Zukunft verewigt. Unter seinen Schülerinnen strahlen Gesangsterne erster Grösse, so u. A. Jenny Lind, Henriette Nissen, Johanna Wagner und seine Gattin Eugenie G., welche letztere nach ihrem Abgange von der italienischen Opernbühne, um 1848, sich in Paris niederliess und daselbst, getrennt von ihrem Manne, lange Jahre als geschätzte Gesanglehrerin wirkte. — Die hochberühmten Töchter des ganz oben genannten G. waren: Maria G. (s. Malibran) und Pauline G. (s. Viardot-Garcia).

Garcius, Laurent, französischer Kunstliterat, der von 1734 bis 1788 in Paris lebte, veröffentlichte u. A. eine Abhandlung »Ueber das Melodrama oder Reflexionen über die dramatische Kunst« (Paris, 1772).

Garczinska, Wilhelmine **von**, rühmlich bekannte deutsche Sängerin, war die Tochter des Musikdirektors Benedict Bierey (s. d.) und von ihrem Vater musikalisch so trefflich herangebildet worden, dass sie noch sehr jung, 1816, in ihrer Geburtsstadt Breslau in Concerten mit Beifall auftreten konnte. Gründlich vorbereitet, debütirte sie ebendaselbst am 25. März 1819 als Rosalieb in Boieldieu's »Rothkäppchen«. Der Erfolg war ein aussergewöhnlich glänzender, und sie wurde in Soubretten-Parthien überhaupt der erklärte Liebling des Publikums. Schon 1821 verliess sie in Folge ihrer Vermählung mit einem Herrn von Garczinski das Theater, trat aber bereits nach zwei Jahren, durch besondere Umstände veranlasst, in ihr früheres Engagement zurück. Wiederum fand sie die beifälligste Aufnahme und zeichnete sich bis zu ihrem Abgange an das Stadttheater zu Mainz im J. 1829 gleichermaassen als dramatische wie als Concertsängerin aus. Von Mainz aus scheint sie sich nach etwa sechs Jahren dauernd in das Privatleben zurückgezogen zu haben.

Gardano, Antonio, oder **Gardani**, italienischer Tonkünstler, Noten- und Buchdrucker, von Walther in seinem musikalischen Lexikon unter dem Namen Antoine Gardane aufgeführt, besass und führte von Anfang des 16. Jahrhunderts an bis 1571 zu Venedig eine Buch- und Notendruckerei und befasste sich besonders mit Herausgabe damals schätzbarer musikalischer Werke. Von seinen derartigen Leistungen sind die bekanntesten: »*Motetti del Frutto*« (1539), ein Sammelwerk in mehreren Bänden, worin auch Compositionen von ihm selbst enthalten sind, ferner »*Primo, secondo e terzo libro de' Capricci di Jachetto Berchem*« (1561), »*Biscinia gallica*« (1564) u. v. A. Verdier berichtet über G. noch, dass er 25 vierstimmige französische Chansons verschiedener Componisten (1538) herausgegeben habe. In der Münchener Bibliothek finden sich Musikwerke vor, die wahrscheinlich zum Theil noch von ihm herrühren, obwohl sie bereits unter dem Namen seines Sohnes und Nachfolgers Angelo G. geführt werden. Vgl. Dr. Burney *Hist. of Mus. Tom. III* p. 305 und Draudii Bibl. Class. p. 1610 und 1623. Schliesslich sei noch bemerkt, dass man Angelo G. die erste gedruckte Partitur zuschreibt, die er im Jahre 1577 geschaffen haben soll; von derselben befindet sich ein Exemplar in der königl. Bibliothek zu Berlin, die den Titel: »*Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci*« trägt. Ein Bruder Angelo's, dessen Officin noch 1650 bestand, Alessandro G., war seit 1580 in Rom etablirt. †

Garde, de la, s. Lagarde.

Gardeton, César, ein thätiger französischer Musikdilettant, geboren 1786 zu Marseille und daselbst vielseitig, auch musikalisch gebildet, liess sich 1814 zu Paris nieder, wo er sich mit Compilationen und Uebersetzungen musikalisch-literarischer Werke beschäftigte. So erschienen von ihm zwei Jahrgänge eines Almanachs, betitelt »*Annales de la musique*« (Paris, 1819 und 1820), ferner anonym: »*Bibliographie musicale de la France et de l'étranger*« (Paris, 1822), ein aller Ordnung und Genauigkeit entbehrendes Werk. G. selbst starb im J. 1831 zu St. Germain bei Paris.

Gardi, Francesco, italienischer Operncomponist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dessen Werken der Mailändische *Indice de' Spettac.*

(1785 bis 1800) aufführt: die *Opera seria* »*Enea nel Lazio*« (1786 zu Modena gegeben), die *Opera buffa* »*Il convitato di pietra*« (1787 in Venedig), die *Opera buffa* »*La fata capricciosa*« (1789 zu Venedig), die *Opera seria* »*Teodolinda*« (1790 ebenda) und die *Op. buffa* »*Il nuovo convitato di pietra*« (1791 zu Bologna); ausserdem noch: »*L'incantesimo senza magia* (1784), »*La muta per amore*« (1785), »*La bella Lauretta*« (1786) und »*La bottega di caffè*« (1790).

Gardiner, William, musikalisch gebildeter englischer Schriftsteller, geboren 1770, hat auch tonkünstlerische Gegenstände behandelt, wie sein Buch »*Music and Friends*« beweist.

Garels, R., holländischer Orgelbauer, der 1732 in der grossen Kirche zu Maassluys ein Werk vollendete, das fünfmetrig disponirt war und 42 klingende Stimmen, drei Manuale nebst Pedal besass. Vgl. Hess, Disposit. †

Gargano, Teofilo, italienischer Castrat, zu Gallese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren, war vom Jahre 1601 ab Contraaltist in der päpstlichen Kapelle zu Rom und starb ebenda 1648. Baini erwähnt mit Lob eines von demselben componirten Miserere, von welchem zwei Versette, eines zu vier, das andere zu fünf Stimmen gesetzt sind. G. selbst hinterliess ein Legat für vier junge Leute aus Gallese, welche in Rom Musik studiren sollten.

Garghetti, Silvio, Componist der römischen Schule aus Rimini, war 1689 als Kapellmeister der Kirche San Sudario zu Rom angestellt. Von seinen Werken wusste, trotz mehrfacher Nachforschungen, auch Baini nichts Bestimmtes mitzutheilen.

Gargross, s. Garklein.

Gârikâ ist einer der drei Sanskritnamen für den Bogen bei Streichinstrumenten, welche Benennungen Werken entnommen sind, die zwischen 1500 und 2000 Jahre alt sind, wodurch zugleich die früheste Bekanntschaft der Inder mit Streichinstrumenten sicher gestellt ist. 0.

Garilleff, ein russischer Kirchencomponist, der in seinem Vaterlande sich ums Jahr 1800 eines bedeutenden Rufes erfreute. Näheres über G.'s Leben und Werke ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Vgl. Leipz. Allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. III, Seite 657. †

Garinding nennt man auf den indischen Inseln eine Bambusflöte von ungefähr 0,35 Meter Länge, die mittelst eines Blattmundstückes intonirt wird. 0.

Garke, Heinrich, deutscher Tonkünstler, lebte zu Halberstadt und veröffentlichte einen »Musikalischen Katechismus nebst einem Anhange, für kleine Singinstitute eingerichtet« (Halberstadt, 1820).

Garklein war ein Zusatz, den man früher manchen Benennungen 0,3metriger Orgelstimmen gab, z. B. Garklein-Flöte im Gegensatze zu einer Gargross-Flöte, die stets 10metrig gebaut war. Neuerdings wird dieser Ausdruck in der Fachsprache nicht mehr geführt. †

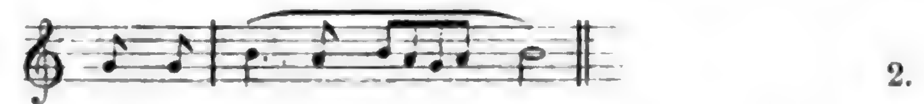
Garlande, Jean **de,** altfranzösischer Musikschriftsteller des 12. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen nichts bekannt geblieben ist.

Garnerius, Guilielmus oder **Guarnerius,** italienisirt Garnerio, gelehrter Tonkünstler und Scholastiker, der um und nach 1450 in Folge seiner öffentlichen Vorlesungen einer grossen Berühmtheit in Italien genoss. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er aus Belgien stammt und ursprünglich Garnier oder Guarnier geheissen hat; in einem aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts überkommenen Manuscript mit französischen und flamländischen drei- und vierstimmigen Chansons, welches dem Lord Spencer gehört, findet sich in der That ein Stück, welches den Componistennamen Guil. Guarnier trägt, welcher Name gleichfalls auf einer Motette der von Attaignant in Paris 1520 herausgegebenen Sammlung steht. Hauptwirkungsstätte G.'s war Mailand, dann Neapel, wo er um 1480 das Lehramt an der vom König Ferdinand gegründeten Musikschule bekleidete, wie dies aus einer Stelle in Pantaleone Meleguli's Lebensbeschreibung Gafori's hervorgeht.

Garnier ist der Name einer ganzen Reihe französischer, im 18. Jahrhunderte rühmlichst bekannter Musiker. 1. Adrien G., ein geschickter Violinist, geboren um 1740 zu Lyon, kam 1775 mit bedeutendem Künstlerrufe nach Paris und wurde zwei Jahre später in das Orchester der Grossen Oper gezogen. In Lyon erschienene Violinsolo's kennzeichnen ihn auch als Componisten für sein Instrument. — 2. François G., berühmter Oboevirtuose geboren 1759 in dem Dorfe Lauris in der Provence, war ein Schüler Salentin's wurde 1778 als zweiter und 1785 als erster Oboist im Orchester der Pariser Grossen Oper angestellt, in welcher Stellung er auch seit 1783 bei der Kammermusik des Königs thätig war. Die Revolution brachte ihn um alle diese Posten; es gelang ihm jedoch, als *Commissaire ordonnateur* bei der Kriegsverwaltung angestellt und der Rheinarmee zugesellt zu werden. Unter Moreau kam er u. A. nach Frankfurt a. M. und trat daselbst in einem von Kreutzer gegebenen Concerte mitwirkend unter grossem Beifall auf, ebenso in Offenbach. Später einem italienischen Armeecorps unter Championnet zugetheilt, sah er auch Rom und Neapel. Nach seinem Rücktritt aus der Armee zog er sich auf sein Geburtsdorf Lauris zurück, woselbst er 1825 starb. Er ist der Verfasser einer Oboenschule und hat ausserdem Concerte für Oboe, Duos für zwei Oboen und für Oboe und Violine, sowie Trios für Oboe, Flöte und Fagott geschrieben, die auch zum Theil im Druck erschienen sind. Sein Bruder Joseph G., auch G. le jeune genannt, war seit 1789 Oboist, später Flötist im Orchester der Grossen Oper zu Paris und trat nach 25jähriger Dienstzeit 1814 in den Pensionsstand. Derselbe ist Verfasser einer Flötenschule und veröffentlichte von seiner Composition ein Flötenconcert, Trios für Flöte, Horn und Fagott, Duos für zwei Flöten und Etüden für Flöte. — 3. Honoré G., geboren um 1701, war vierter Organist zu Versailles, sodann Accompagnist des Königs Stanislaus von Polen, lebte als solcher grösstentheils in Paris und starb im J. 1769 zu Nancy, als tüchtiger Musiker allgemein geschätzt. Herausgegeben hat er: »*Méthode pour l'accompagnement du clavecin, aussi bonne pour les personnes qui pincent de la harpe*« (Paris, 1766).

Garth of Durham, John, ein englischer Instrumental-Componist aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der wahrscheinlich in London als Organist einer der dortigen Kirchen lebte, gab daselbst sechs Violinconcerte als op. 1 und sechs Claviersonaten mit Violin- und Violoncellbegleitung, ausserdem mehrere Violoncelloconcerte und eine Sammlung von Fantasien (Voluntaries) für die Orgel heraus, die in England sehr geschätzt waren. Am bekanntesten ist er durch die englische Uebersetzung, welche er den Psalmen des Marcello unterlegte, geworden, welche Arbeit in acht Foliobänden gleichfalls zu London erschien.

Garschavim, ein hebräischer Accent, welchem Naumburg in seinem in dem Artikel Gerasch (s. d.) angegebenen Werke in dem Abschnitte zur Lesung der fünf Bücher Mose am Neujahrs- und Versöhnungstage folgende musikalische Phrase unterlegt:



2.

Garulli, Bernardino, italienischer Tonsetzer aus Cali, war Chordirigent an der Kathedrale zu Fano im Kirchenstaate und hat zu Venedig 1565 fünfstimmige Motetten und andere Gesänge herausgegeben. Vgl. Draudii Bibl. Class. p. 1612. †

Garzoni, Tommaso, italienischer Kunstgelehrter, geboren 1549 zu Bagnacavallo im damaligen Herzogthum Ferrara und gestorben am 6. Juni 1589 zu Ravenna als Canonicus regularis Lateranensis, ist der Verfasser eines Werks, »*La Piazza universale de tutte le professioni del Mondo*« betitelt (Venedig, 1589), das in seinem 42. Abschnitt von der Musik, sowohl von der Vocal- als der

Instrumentalmusik, besonders von der der Pfeifer, handelt. Vgl. das comp. Gelehrten-Lexikon. †

Gas dient in neuester Zeit als Hauptmittel, die Wellenbewegung bei der Klangbildung zur Anschauung zu bringen; Flammen (s. d.), durch einen Gasstrom genährt, geben das Bild. Dies Bild gestaltet sich den Tönen gemäss dadurch, dass man die Tonwellenschwingung auf eine in die Wand eines Gasrohrs eingeschaltete Membran wirken lässt. Zu diesem Behufe steht die Membran mit einem Kautschukrohre in Verbindung, in welches man die Tonschwingung hineinleitet, indem man z. B. ganz einfach hineinsingt. Die Membran wird dann dem Sange entsprechend bewegt und wirkt auf den Gasstrom; die Flamme erhebt und senkt sich der Wellenbewegung gemäss in der Secunde einige hundertmal. Um die Erhebungen und Senkungen der Flamme getrennt zu sehen, muss man den Kopf schnell hin- und herbewegen oder sich eines drehenden Spiegels bedienen. Man sieht dann eine Reihe feuriger Zungen, aus deren Anblick die Natur der G.schwingungen errathen werden kann. Eine treffliche Darstellung eines solchen Apparates, wie die Flammenbilder der Töne c^1, g^1 und c^2 sich gestalten, welche auf die Vocale *u*, *o* und *a* gesungen, findet man in R. Radau's »Lehre vom Schall« (München, 1869), Seite 280 und 281. Schliesslich sei noch erwähnt, dass G. durch einen an beiden Seiten offenen, vertical placirten Cylinder (Glas) begrenzt, mittelst einer unter dem Cylinder angebrachten Flamme in tönende Schwingungen versetzt werden kann. Diese Erfahrung führte Einige zur Erfindung neuer Tonwerkzeuge, die sie Gas-Harmonika (s. d.) nannten; dieselben erfreuen sich jedoch bisher noch keiner Einführung in der Kunstwelt. 2.

Gaschin-Rosenberg, Fanny Gräfin **von,** eine begabte Dilettantin, geboren 1818 zu Thorn, war eine Clavierschülerin Liszt's, Thalberg's und Henselt's und erlangte, von solchen Meistern ausgebildet, einen hohen Grad der Virtuosität auf diesem Instrumente. Sie hat sich auch in Pianofortecompositionen versucht, die im Salonstyl gehalten und Chopin nachempfunden, viele Liebhaber fanden.

Gascogne, Matthieu, französischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten in Salblinger's »*Concentus a* 4—8 *voc.*« (Augsburg, 1545) und in einer der Sammlungen von Attaignant sich noch einige Proben vorfinden. Baini sagt von G. in seinem Buche über Palestrina, dass er, Zeitgenosse Ockenheims, um die Kunstvorgänger zu überstrahlen, die Erfindung schwierigerer Toncombinationen sich zur Aufgabe gestellt, wodurch in der Kunst jedoch keine Fortentwickelung möglich. — Derselbe Schriftsteller erwähnt in demselben Werke an einer vorangehenden Stelle noch eines andern französischen Tonsetzers Namens G. aus dem 15. Jahrhundert, von dessen Werken Messen über französische Chansons in der päpstlichen Kapelle aufgeführt worden sein sollen. — Anzuführen ist noch, dass in der königl. Bibliothek zu München sich ein Manuscript: »*Missae* 4 *voc.* von Gascong« befindet, das, wie Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 ohne Angabe der Quelle angiebt, von einem Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts, Johann G., herrührt. †

Gas-Harmonika oder **Gas-Accord-Harmonika** nennt der Mechaniker C. A. Grüel in Berlin ein von ihm erfundenes Tonwerkzeug, das seine Entstehung den instruktiven Versuchen über die chemische Harmonika des Grafen von Schaffgotsch zu verdanken hat. Dies Tonwerkzeug, mehr akustischen als Kunstzwecken zu genügen bestimmt, besteht aus Glasröhren mit verschiebbaren Aufsätzen, in deren Untertheile durch Hähne regulirbare Flammen brennen. Eine genauere Beschreibung dieser G., wie eingehendere Erörterungen über die physikalischen Vorgänge bei der Tonbildung, findet man in Poggendorff's Annalen der Physik und Chemie Jahrgang 1858 von dem Erfinder selbst gegeben. — In neuester Zeit kam durch französische Fachblätter die Kunde, dass der Sohn des durch seine Geschichte der Militärmusik und viele andere meist instruktive Musikschriften berühmte Dr. Kastner in Paris ein für die Kunst be-

achtenswerthes Instrument, das seine Töne einer ähnlichen Tonschwingungserzeugung zu danken habe, construirt hätte. Mehr die Sache selbst Betreffendes steht demnächst zu erwarten. 2.

Gaspard, Michel, ein holländischer Arzt, der seiner Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts vermuthlich zu Utrecht oblag, veröffentlichte ein lateinisches Werkchen über die Anwendung der Musik in der Heilkunst, welches den Titel führt »*De arte medendi apud priscos musices, epistola ad Anton. Relhan*« und 1783 zu London in zweiter vermehrter Auflage erschien.

Gaspard de Salò, s. Gasparo da Salò.

Gaspard, Mr., deutscher Clarinettvirtuose, der um 1775 Kammermusikus des Prinzen von Conti zu Paris war, ist der Componist von sechs Quartetten für Clarinette, Violine, Alt und Violoncello op. 1 (Paris, 1777).

Gaspard, auch Gaspar geschrieben, ein gelehrter, aus Frankreich oder Belgien stammender Tonsetzer und um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren, wird als Componist zahlreicher Kirchengesänge aufgeführt.

Gaspari, Gaëtano, ausgezeichneter italienischer Componist, Dirigent und Musikschriftsteller, geboren am 14. März 1807 zu Bologna, machte seine tonkünstlerischen Studien auf dem Liceo communale seiner Vaterstadt, woselbst Donelli sein Hauptlehrer war. Von 1828 bis 1836 war G. Kapellmeister in Cento, hierauf in Imola und endlich Chordirector am Theater und Lehrer am Liceo in Bologna. Im J. 1856 wurde er auch noch Conservator der musikalischen Bibliothek letztgenannter Anstalt und ein Jahr später Kirchenkapellmeister an San Petronio zu Bologna. — Die wenigen seiner im Druck erschienenen Kirchencompositionen bekunden Gediegenheit und Sinn für Erhabenheit und einen würdigen Styl. Seiner ernsten und eingehenden Beschäftigung mit der Geschichte und Literatur seines Vaterlandes und seiner Vaterstadt entsprangen ebenso wichtige wie interessante Aufsätze und Abhandlungen, welche er meist in der *Gazzetta musicale di Milano* veröffentlichte und von denen der »über die Musik in Bologna« ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Gasparini, einer der gewandtesten und geistreichsten französischen Feuilletonisten und Musikschriftsteller der neuesten Zeit, lebte als Theater- und Musikreferent zu Paris und suchte durch zahlreiche Artikel, wiewohl vergebens, den musikalisch-dramatischen Principien und den Werken Rich. Wagner's die Bahn jenseits des Rheins zu ebnen. Mitten in dieser seiner Lebensaufgabe starb er 1869 zu Paris.

Gasparini, Francesco, hervorragender italienischer Componist, geboren um 1665 zu Lucca, erhielt seine musikalische Ausbildung zu Rom bei Corelli und Bernardo Pasquini und wirkte hierauf als Lehrer am *Conservatorio della pietà* und *Academico filarmonico* zu Venedig. Im J. 1725 zum Kapellmeister der Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom ernannt, musste er schon 1726 wegen seiner angegriffenen Gesundheit von diesem Amte zurücktreten und starb Ende März des Jahres 1727. Sein Nachfolger war der ihm schon früher beigesellte Girolamo Chiti. — Als Theoretiker und geschickter Componist war G. von seinen Zeitgenossen sehr hoch geschätzt, nicht minder als gediegener Lehrer; zu seinen Schülern zählt u. A. der venetianische Patricier Benedetto Marcello. Zwölf Kammercantaten seiner Composition erschienen 1697 zu Lucca, sechs andere befanden sich handschriftlich in der ehemaligen Breitkopf'schen Sammlung. Von 1703 an verlegte er sich auf die Composition von Opern, deren er nach und nach gegen dreissig schuf und von denen die meisten, so u. A. »*L'Ajace*«, »*Tiberio*« u. s. w. mit grossem Erfolge in Italien aufgeführt wurden. Nachhaltiger noch war sein Ruf als Verfasser einer vortrefflichen Accompagnements- oder Generalbassschule, betitelt: »*L'armonico prattico al cembalo, ovvero regole, osservazioni ed avertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cembalo, spinetta ed organo*« (Venedig, 1683). Weitere

Auflagen von diesem geschätzten Werke erschienen 1708, 1715, 1754, 1764 und sogar noch 1802 in Venedig.

Gasparini, Michele Angelo, berühmter italienischer Contr'altist und geschickter Componist aus Lucca, war ein Zeitgenosse und wahrscheinlich auch ein naher Verwandter des Vorigen. Von Lotti musikalisch ausgebildet, gründete er zu Venedig eine zu hoher Blüthe gelangte Gesangsschule, aus welcher unter vielen ausgezeichneten Gesangskünstlern auch die berühmte Faustina hervorging. Von G.'s Opern sind zu nennen: »*Il principe Selvaggio*« (1695), »*Il Radamante*« (1714), »*Arsace*« (1718), »*La mano*« (1719), »*Il più fedel fra gli amici*« (1721). Er selbst starb um 1732 zu Venedig.

Gasparini, Quirino, vortrefflicher italienischer Violoncellist und Kirchencomponist, lebte zu Turin als königl. sardinischer Kapellmeister und veröffentlichte viele zu ihrer Zeit geschätzte Tonstücke für die Kirche. Seinen Namen tragen übrigens auch Streichtrios, welche in London herausgekommen sind.

Gasparo da Salò, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten italienischen Geigenbauer des 16. Jahrhunderts, geboren zu Salò am Gardasee, lebte und betrieb seine Kunstwerkstätte etwa von 1565 bis 1615 zu Brescia. Er scheint mit Vorliebe Violen und Gamben gebaut zu haben, da Violinen von ihm sich nur sehr selten vorfinden.

Gasse, Ferdinand, trefflicher Violinist und Componist, geboren im März 1780 zu Neapel, kam früh nach Frankreich und wurde im J. VI. der Republik Schüler des Pariser Conservatoriums, wo er bei Kreutzer Violinspiel, bei Catel Harmonie und bei Gossec Composition studirte. Oft durch Prämien ausgezeichnet, wurde er, nachdem er auch 1805 den grossen Preis der Akademie erhalten hatte, auf Staatskosten nach Rom geschickt, von wo er u. A. 1807 ein *Te deum* für zwei Chöre, ein *Christe eleison*, fugenartig mit drei Themen für sechs Stimmen *a capella* gesetzt und eine Opernscene dem Institut de France zur Beurtheilung übersandte und sich von Méhul ausserordentlich belobt sah. Eine *Opera buffa*, die er im Januar 1812 einsandte, betitelt »*La finta zingara*« gelangte in Paris zur Aufführung. Noch in demselben Jahre kehrte er auch selbst zurück und nahm seine schon früher inne gehabte Stelle als Violinist im Orchester der Grossen Oper wieder ein, bis er 1835 pensionirt wurde. In Paris sind folgende Opern von ihm aufgeführt worden: »*Le voyage incognito*« (einaktig 1819), »*L'idiote*« (dreiaktig 1820), »*Une nuit de Gustave*« (zweiaktig 1825). Ausserdem hat er mehrere Serien Violinduette und leichte Sonaten für Violine und Bass in Paris veröffentlicht.

Gasseau, französischer Flötist und Clarinettist, war als Hautboist in der königlichen Schweizergarde zu Versailles angestellt und hat in den Jahren von 1788 bis 1797 mehrere Ensemblestücke, Suiten von Opernarien für 2 Flöten, für 2 Violinen, Viola und Violoncello und für 2 Clarinetten in Paris herausgegeben. †

Gassend, Pierre, latinisirt Petrus Gassendus (Gassendi), französischer Physiker, Mathematiker und Philosoph, wurde zu Chantersier in der Provençe am 22. Januar 1592 geboren und starb am 24. Oktober 1655 als Probst der Kathedralkirche zu Digne. Längere Zeit wirkte er zu Paris als Professor der Mathematik am Collége royal de France, in welcher Stellung er auch einen ziemlich werthlosen Traktat: »*Manuductio ad theoriam musices*« betitelt (Paris, 1654) verfasste, der sich auch im fünften Bande der Gesammtausgabe seiner Schriften (6 Bde., Lyon, 1658 und Florenz, 1728), befindet.

Gassenhauer oder **Gassenlied**, s. Volkslied.

Gassitzius, Georg, gelehrter und musikalisch gebildeter Schulmann, geboren zu Berzewitz in Oberungarn am 22. Februar 1652, gestorben am 15. April 1694 als Rector des Gymnasiums zu Bremen, besass ziemlich bedeutende musikalische Kenntnisse. Mehrere seiner Compositionen wurden zu Bremen und an verschiedenen anderen Orten Deutschlands unter grossem Beifall aufgeführt. †

Gassmann, Florian Leopold, fruchtbarer deutscher Componist und tüchtiger Dirigent, wurde am 4. Mai 1723 zu Brüx in Böhmen geboren und fand im Chorregenten Johann Woborzil seinen ersten Musiklehrer und den Förderer seines sich schon frühzeitig kund gebenden musikalischen Talents. Mit zwölf Jahren galt er bereits für einen trefflichen Sänger und Harfenspieler und darauf gestützt, entfloh er 1736 seinem Vater, da ihn derselbe zwingen wollte, Kaufmann statt Musiker zu werden. Mit seiner Harfe gelangte er nach Karlsbad, wo er sich mit solchem Erfolge hören liess, dass er binnen zwei Wochen gegen 1000 Thaler einnahm. Schnell entschlossen wandte er sich mit diesem Baarschatze nach Venedig, stand jedoch daselbst nur zu bald entblösst von allen Mitteln da. Der italienischen Sprache zudem unkundig, wäre er im fremden Lande verloren gewesen, wenn sich nicht ein mitleidiger Priester, dem er lateinisch seine Schicksale mittheilte, seiner väterlich angenommen, ihn unterrichtet und sogar behufs weiterer Ausbildung seiner grossen musikalischen Fähigkeiten nach Bologna zum Pater Martini geschickt hätte. Zwei Jahre lang unterrichtete ihn dieser Meister, worauf G. nach Venedig zurückkehrte und als Organist bei einem dortigen Nonnenkloster angestellt wurde. In dieser Stellung lernte ihn der kunstsinnige Graf Leonardi Veneri kennen und schätzen, zog ihn in seinen Palast und räumte ihm bei reichlicher Unterstützung daselbst eine grosse Wohnung mit Bedienung ein. In die feinsten Kreise der Stadt eingeführt und von diesen gestützt und empfohlen, bemühten sich bald die Kirchen wie die Theater um seine Compositionen. In den glücklichsten Verhältnissen traf ihn 1762 ein Ruf als Balletcomponist nach Wien, dem er ein Jahr später folgte. Auch in dieser Stellung war der Erfolg seiner Werke so bedeutend, dass man ihn lebenslänglich mit einem jährlichen Gehalt von 400 Ducaten engagirte, wofür er eine bestimmte Anzahl von Opern schreiben musste. Kaiser Joseph II. ernannte ihn zum Hof- und Kammercomponisten und 1771 mit 800 Ducaten Gehalt zum wirklichen Hofkapellmeister als Nachfolger Reuter's. Gewissenhaft und pünktlich in Erfüllung seiner Amtspflichten, glücklich in seinen Unternehmungen, edel und wohlthätig als Mensch, wusste sich G. die höchste Achtung seiner Zeitgenossen zu verschaffen, und aus diesen Eigenschaften heraus wurde er der Begründer einer Anstalt, die noch heutigen Tages sehr segensreich in ihrem Lokalbezirk wirkt, nämlich der sogenannten »Societät für Wittwen und Waisen der Tonkünstler Wiens«. Anregung zur Stiftung dieses Vereins gab ihm 1771 der Anblick der bittern Noth, welche häufig genug die Familien der Tonkünstler nach Ableben ihrer Ernährer heimzusuchen pflegt. Hatte er selbst doch schon als Kind den harten Kampf mit der Noth bestehen müssen; er mochte sich in seinen damaligen behaglichen Lebensverhältnissen oft das Bild aus seiner Jugendzeit vorhalten, wie er weinend und verzweifelnd auf einer Brücke in Venedig stand und von jenem gutherzigen Geistlichen aufgenommen und weiter gefördert wurde. Möglich auch, dass das Beispiel eines unter den deutschen Tonkünstlern in London seit längerer Zeit bestehenden Hülfsvereins dazu beigewirkt hat. Das Unternehmen ging, einmal begonnen, rasch von Statten; ein kleines Capital, das Gnadengeschenk der Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Josephs II., sicherten dem Verein die erste materielle Basis zu seiner Entfaltung und zu seinem Wachsthum. Zur Vermehrung der pecuniären Mittel wurden zudem an je einem Tage der Weihnachts- und Osterzeit, wo die Theater Wiens geschlossen sein müssen, Akademien (Concerte) im k. k. Burgtheater bewilligt, welches Vorrecht der Verein noch zur Stunde geniesst. Die Statuten belasteten die Beitretenden mit keinen drückenden Opfern und waren zugleich mit Vorsicht gegen etwaige Missbräuche verfasst. Heutigen Tages besitzt der Verein, der 1871 sein hundertjähriges Jubiläum feierte, ein Vermögen von über $^1/_2$ Million Gulden und theilt an Wittwen- und Waisen-Pensionen jährlich ungefähr 16,000 Gulden aus. Wie die Humanität verdankt auch die Kunst selbst diesem ältesten Concertinstitute in Wien eine wesentliche Förderung. S. Tonkünstler-

vereine. — Italien besuchte G. in treuer Anhänglichkeit zu öfteren Malen; bei einem dieser Besuche war es, dass die Pferde mit ihm durchgingen, er selbst aus dem Wagen geworfen wurde und eine schwere Rippenverletzung davontrug, die nach längeren Leiden seinen Tod beschleunigte. Er starb zu Wien am 21. Januar 1774 und wurde auf dem damaligen Montferrat (Schwarzspanier-) Kirchhof begraben. — So fruchtbar und fleissig und so angesehen G. als Componist gewesen ist, so haben seine Werke ihn dennoch nicht lange überdauert. Er schrieb 23 ernste und komische italienische Opern, von denen »*Olimpiade*«, »*Il viaggiator ridicolo*« und »*L'amor artigiano*« die werthvollsten sein mögen. Die zuletzt genannte ist unter dem Namen »die Liebe unter den Handwerksleuten« von Neefe auch für die deutschen Bühnen bearbeitet worden, eine andere, »*La contessina*«, von Hiller unter dem Titel »die junge Gräfin«. Für die Kirche componirte er mehrere Messen, ein Oratorium »*La Betulia liberata*«, ein »*Stabat mater*«, eine Motette auf den Cäcilientag, ferner Hymnen, Psalme und kurz vor seinem Tode ein »*Dies irae*«, das für sein Meisterstück gilt. Von diesen Werken behauptete Mozart in einem Gespräche mit Doles, dass viel daraus zu lernen sei. An Kammermusikwerken von G. erschienen im Druck: sechs Quartette für Flöte, Violine, Viola und Bass, sechs Streichquartette mit obligater Violoncelloparthie und sechs Streichquartette, jedes mit zwei Fugen (Wien, 1803); ungedruckt blieben u. A. fünfzehn Sinfonien. — Obgleich G. der erklärte Lieblingscomponist Maria Theresia's sowohl wie Joseph's II. war, erlangte er unter Schwierigkeiten doch erst 1768 die von dem Letzteren den Beamten überhaupt nur ungern ertheilte Erlaubniss zum Heirathen. Seine Ehe war eine überaus glückliche, und es entsprossen derselben zwei Töchter: Maria Anna G., geboren 1769 und Maria Theresia G., geboren 1774, nach dem Tode des Vaters. Die Kaiserin ernannte sich selbst zur Taufpathin bei der letzteren, der sie auch ihre eigenen Namen gab und setzte für die ganze hinterbliebene Familie eine Pension aus. Weiterhin nahm sich auch Salieri, G.'s berühmtester Schüler, der Töchter seines Lehrers auf's Uneigennützigste an und bildete sie für die Bühne aus, auf der sie später als gründlich ausgebildete Opernsängerinnen glänzten, besonders Maria Theresia, nachmalige Frau Rosenbaum (s. d.), welche bis 1812 der gefeierte Liebling des Wiener Theaterpublikums war.

Gassner, Ferdinand Simon, vortrefflicher deutscher Violinist, Musikschriftsteller und Componist, geboren am 6. Januar 1798 in Wien, war der Sohn eines Decorationsmalers. Seine Musikanlagen bekundeten sich früh, indem er, ohne Unterricht, auf der Violine anderwärts gehörte Stücke richtig und rein nachspielte. Eigentliche Lectionen auf diesem Instrumente erhielt er erst in Karlsruhe, wo sein Vater Hoftheatermaler geworden war; gleichzeitig besuchte er das dortige Gymnasium, da er zu einer der wissenschaftlichen Facultäten übergehen sollte. Statt aber endlich die Universität zu beziehen, trat G. als Accessist in die Hofkapelle. Dort erweckten seine technischen Leistungen, sowie sein Compositionsversuch mit einer Operette »der Schiffbruch« das Interesse der Hofmusiker Danzi, Fesca und Brandl, die von da ab für eine geregeltere musikalische Ausbildung G.'s sorgten. Derselbe wurde 1816 erster Violinist des neu errichteten Nationaltheaters in Mainz und alsbald nach seinem Eintritte stellvertretender Musikdirector und Correpetitor. In Gottfried Weber fand er dort einen Freund und Lehrer, der sein theoretisches Wissen ungemein förderte. Ein in Giessen 1818 veranstaltetes Concert verschaffte ihm unmittelbar darauf die daselbst erledigte Stelle eines Universitäts-Musikdirectors, und dadurch angefeuert, nahm er die höheren wissenschaftlichen Studien mit solchem Erfolge wieder auf, dass er 1819 die philosophische Doctorwürde erwerben und als Privatdocent für Musikvorlesungen zugelassen werden konnte. Während sechs Jahren wirkte er nun nutzenbringend und anregend für das ganze Land als Universitätslehrer, Dirigent und Organisator von Musikfesten, veranlasste die Gründung der später von Gottfr. Weber redigirten Zeitschrift

»Cäcilia« und gründete und redigirte selbst sechs Jahrgänge des beliebt gewordenen »musikalischen Hausfreunds«; ausserdem war er literarisch wie als Componist überaus thätig. Eine grössere Cantate von ihm »die Auferweckung des Jünglings von Nain«, in Giessen, Marburg, Mainz und Karlsruhe aufgeführt, hatte durchgreifenden Erfolg, und dass seine Opern, deren eine, betitelt »das Ständchen« Spohr's Lob fand, nicht zur Aufführung gelangten, dürfte zu bedauern sein. Viel Glück hatten dagegen mehrere seiner Ballets, die in Karlsruhe und, wie »die Müller«, auch anderwärts aufgeführt wurden, nicht minder seine im Druck erschienenen Lieder. Im J. 1826 kehrte er als Mitglied der Hofkapelle nach Karlsruhe zurück, wurde 1829 Gesanglehrer am Hoftheater und 1830 Chor- und Musikdirector, wirkte aber, wenn er nicht dirigirte, stets am ersten Geigenpulte mit. Unablässig fleissig und thätig, starb er am 25. Febr. 1851 zu Karlsruhe. — Aus seiner Beschäftigung mit dem theoretischen Theil der Tonkunst in den letzten Jahren seines Lebens entsprang ein Lehrbuch der Partitur-Kenntniss in zwei Bänden, das sich als sehr brauchbar erwies; ferner gründete und redigirte er die »Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten« und endlich bearbeitete er einen Auszug aus Schilling's »Universallexikon der Tonkunst« (1 Bd. mit einem Nachtragshefte, Stuttgart, 1849).

Gasteritz, Michael, auch Gastritz geschrieben, deutscher Tonsetzer, war ums J. 1580 Organist zu Amberg und hat nach der Jenaischen Lit. Zeitung die Melodie: *a g a b a g g f* (1571) zu dem Kirchenliede »Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr« geschrieben, die jedoch keine grössere Verbreitung fand. Was sonst noch von seinen Werken übrig geblieben ist, befindet sich auf der Münchener Bibliothek. Gerber spricht in seinem Tonkünstlerlexikon die Vermuthung aus, dass dieser Michael G. und Matthias Castricius oder Castritz (s. d.) dieselbe Person gewesen seien, welche Vermuthung bis jetzt jedoch noch nicht erhärtet ist. †

Gastinel, Léon Gustave Cyprien, französischer Componist der Gegenwart, geboren am 13. Aug. 1823 zu Villers les Pots bei Auxonne im Departement Côte d'or, erhielt zuerst Unterricht im Flöten- zu Lyon, wohin seine Eltern gezogen waren, bei Mercier im Violin- und bei Senart im Pianofortespiel. Seit 1840 besuchte er das Conservatorium in Paris, wo er bei Halévy Composition studirte und mit der Cantate »Vélasquez« 1846 den grossen Staatspreis erwarb, der ihm die Mittel zu der vorschriftsmässigen Studienreise nach Italien an die Hand gab. Von dort 1849 nach Paris zurückgekehrt, veröffentlichte er Violinstücke und Claviertrios, führte einige seiner Ouvertüren auf und brachte 1853, jedoch ohne grösseren Erfolg, seine Oper »*Le miroir*« auf die Bühne. Dagegen fanden Streichquartette von ihm und Arbeiten für die Kirche den Beifall der Kenner. Im Opernfache brachte er noch 1860 bei den *Bouffes parisiens* »*Titus et Bérénice*« und ein Jahr später »*L'opéra aux fenêtres*« zur Aufführung, von denen die letztere unter dem Titel »Die Oper am Fenster« auch in Deutschland einiges Glück machte.

Gastoldi, Giovanni Giacomo, fruchtbarer und zu seiner Zeit sehr beliebter italienischer Componist, zu Caravaggio um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, war gegen Ende des Jahrhunderts als Kirchenkapellmeister an Santa Barbara in Mantua angestellt und wurde hierauf für das gleiche Amt an den Dom zu Mailand berufen. Gegen dreissig im Druck erschienene Compositionen seiner Arbeit, als Messen, Madrigale, Balletti (Balladen) *a* 5 und *a* 3—9 *voci*, Canzonetten, Choräle u. s. w., deren genauere Titel Gerber und Fétis in ihren lexikographischen Werken aufführen, sind erhalten geblieben. Das, was G. *Balletti* und zwar mit dem Zusatze »*da suonare, cantare e ballare*« nennt, sind weder Tanzstücke, noch auch Balladen im modernen Sinne des Worts, sondern Musikweisen zu Tänzen, bei welchen auch gesungen wurde. Es sind dies also Balladen in ihrer ersten und ursprünglichen Form. Unter diesen Balletti G.'s, 1591 und 1595 zu Venedig und 1596 zu Antwerpen er-

schienen, befinden sich zwei Nummern, deren Textworte Burney in seiner Musikgeschichte mittheilt und deren Melodien keine anderen sind, als die zu den noch jetzt bekannten Kirchenliedern »Jesu, wollst uns weisen« und »In dir ist Freud' bei allem Leide«. Beide Gesangweisen sind zuerst von Lindemann, einem deutschen Zeitgenossen G.'s, zu Chorälen benutzt worden.

Gastorius, Severus, deutscher Tonsetzer, ums J. 1670 Cantor zu Jena, hat insbesondere sich einen Ruf durch die Choralweise: »Was Gott thut, das ist wohlgethan«, — *d g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h*, 1675 — erworben, über deren Entstehung G. Döhring in seiner Choralkunde S. 109 Interessantes berichtet. Ausserdem sind von G. noch folgende gedruckte Werke bekannt: »Klag- und Trauerlieder von zwei Cant., Alt, Ten. und Bass (Jena, 1674); »Klag- und Trauer-Gespräche zwischen Mutter und Sohn« (Jena, 1679) und »M. Klesch's Andächtigen Elends Stimme« (Jena, 1679). Die Melodien des letzten Werkes hat G. mit Johann Hauk, Kantor in Strehlen, gemeinschaftlich gesetzt. †

Gatayes, Guillaume Pierre Antoine, französischer Guitarrist und Harfenist, sowie Componist für diese Instrumente, geboren am 20. Decbr. 1774 zu Paris, war ein natürlicher Sohn des Prinzen von Conti und einer Marquise und für den geistlichen Stand bestimmt. Von Vorliebe zur Musik getrieben, entwich er 1788 aus dem theologischen Seminar und sah sich um so mehr auf sich allein angewiesen, als die Revolution von 1789 seine Eltern zur Emigration zwang. G. verlegte sich nun auf Composition von Romanzen mit Guitarrebegleitung, die sehr beliebt wurden und verfasste eine Guitarreschule (Paris, 1790), die lange Zeit hindurch als die einzig brauchbare in Frankreich galt. Von 1793 an vervollkommnete er sich auch auf der Harfe und veröffentlichte 1795 eine Harfenschule, ausserdem aber im Laufe der Zeit noch zahlreiche Compositionen für Harfe sowohl wie für Guitarre. — Sein ältester Sohn und Schüler, Léon Joseph G., geboren 1805 zu Paris, brachte es, im Harfenspiel weiterhin von Cousineau, sodann von Labarre unterrichtet, bis zu hervorragender Virtuosität und erwarb sich als Componist und als Lehrer dieses Instruments einen bedeutenden Ruf, nicht minder auch durch Journalartikel für verschiedene Zeitungen als Musikschriftsteller. — Dessen jüngerer Bruder, Félicien G., 1809 zu Paris geboren, machte zuerst um 1836 Aufsehen als Pianist und Componist, führte aber ein regelloses und unstätes Leben, das ihn auf Reisen durch Europa, Amerika und Australien trieb, ohne dass er weiterhin noch etwas Erspriessliches für die Kunst geleistet hätte.

Gates, Bernard, englischer Tonkünstler, geboren 1686 und gestorben 1773 in London, war um 1710 Lehrer der königlichen Kapellknaben und Mitglied der Gesellschaft, welche die *Academy of ancient Music* (s. Galliard) stiftete. G. führte im J. 1731 mit seinen Schülern das Oratorium Esther von Händel in seinem Hause auf, wodurch er den Impuls gegeben haben soll, dass Händel auch weiterhin diese Gattung der Composition pflegte. †

Gathy, August, deutscher Musikschriftsteller und geistvoller Kritiker, geboren am 14. Mai 1800 (1804?) zu Lüttich, erhielt in Deutschland, das er stets als sein eigentliches Vaterland ansah, eine feine, vielseitige Erziehung und Bildung. Frühzeitig prüfte ihn das Schicksal: eine Wärterin liess ihn zu Boden fallen und in Folge des Sturzes blieb er zeitlebens verwachsen. Heftige Jugendkämpfe bezeichnen auch die fernere Zeit, bis er sich ungestört der Tonkunst widmen durfte, und von da an war sein ganzes Leben ein Auf- und Absteigen auf der Leiter edelsten Strebens. Wider Willen musste er zunächst als Lehrling in eine Hamburger Buchhandlung treten, setzte es dann aber durch, dass er von 1828 bis 1830 bei Friedr. Schneider in Dessau Musik studiren durfte. Er that dies mit Erfolg, denn der Meister überraschte ihn selbst einmal mit der kunstvollen Ausführung eines Chorals, den G. unter seiner Leitung componirt hatte. Von 1830 bis 1841 lebte G. in Hamburg, redigirte ein »Musikalisches Conversationsblatt, Musikfreunden und Künstlern

geweiht«, eine Art Musikzeitung, und gab im Verein mit mehreren Anderen jenes kurzgefasste »Musikalische Conversations-Lexikon« (Hamburg, 1835, 2. Aufl. 1840) heraus, das an Gründlichkeit und Gediegenheit bis heute von keiner lexikographischen Arbeit ähnlichen gedrängten Umfangs übertroffen worden ist. Eine dritte Auflage dieses Werks, von A. Reissmann nur nominell herausgegeben, erschien 1870 in Berlin; die Flüchtigkeit und Ungenauigkeit in der Ueberarbeitung und den Zusätzen hat jedoch die Vortrefflichkeit des eigentlichen Werks stark verwischt. G. selbst hatte sich bei Lebzeiten mit der gewissenhaftesten Correctur und Umarbeitung der alten Auflage beschäftigt und eine vollständige Neugestaltung des nützlichen Buchs in Aussicht gestellt, und in der That verstand es kaum Jemand besser, sich in fremde Künstlernaturen zu versetzen, als er; war es ihm doch von vornherein weniger darum zu thun gewesen, ein Buch zu schreiben, als die Verdienste derer, die für die Kunst gewirkt haben, darzustellen. So kam es auch, dass er während der Ausarbeitung der neuen Auflage keinen Anstand nahm, Fétis, der gerade auch eine zweite Auflage seines grossen musikalisch-biographischen Werks veranstaltete, die mühsam zusammengesammelten Resultate seiner Forschungen mitzutheilen. Neben den literarischen Interessen, die G. in Hamburg mit seinem Freunde, dem Buchhändler Jul. Campe verfolgte, hat er daselbst viel für die Ausbreitung des musikalischen Geschmacks gethan. Er war einer der Stifter der grossen Hamburger Musikfeste, wie er auch, mit anderen kunststrebenden Freunden vereint, jene zahlreichen Musikgesellschaften in Norddeutschland begründen half, welche so viel zur Pflege der Kunst in jenem Theile des Reichs beigetragen haben. Während einer langen Reihe von Jahren war G. auch Hauptmitarbeiter an der von Rob. Schumann begründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« und seine in diesem Blatte nach und nach veröffentlichten Arbeiten würden gesammelt mehrere Bände ausmachen. Seit 1841 lebte er, literarisch unausgesetzt thätig, in Paris. Bei dem hohen Interesse, welches er an allen Zweigen des gesellschaftlichen Lebens nahm, konnte er dort auch der Politik nicht lange fremd bleiben. Seine zahlreichen Verbindungen in Norddeutschland brachten es mit sich, dass im J. 1849 die bedrängten Schleswig-Holsteiner seine Thätigkeit in Paris in Anspruch nahmen. G. wirkte einerseits auf dem Wege der damals noch freien französischen Presse für die Herzogthümer, andererseits wandte er sich in Schrift und Wort an diejenigen, welche direkter für das Schicksal jenes deutschen Volksstammes wirken konnten. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte er sich vielfach mit Magnetismus. Er war Mitglied der unter Leitung des Barons von Dupotet stehenden Gesellschaft und Mitarbeiter des Journals, das unter dessen Mitwirkung in Paris erschien. Unwiderstehlich war der Zauber, den das Uebersinnliche für ihn hatte; seine im irdischen Leben so wenig befriedigte Natur schien des Trostes in den Beweisen von dem Hereinragen einer höheren Welt in die niedere zu bedürfen. Aber seine schwächliche Körperconstitution, sein angestrengtes Arbeiten, sein Aufenthalt in einer Parterrestube der Rue Labruyère untergruben seine Gesundheit. Ende 1857 wollte er eine längere Reise nach Deutschland antreten, um daselbst, weniger gestört, die neue Ausgabe seines musikalischen Lexikons endlich vollenden zu können. Die Umstände hielten ihn aber zurück, und mit unverwüstlicher Theilnahme an Allem, was seine Freunde thaten, schrieb er in den letzten Monaten die französische Vorrede zu dem Buche »*Histoire diplomatique de la crise orientale*« (Brüssel, 1858), die er aus zeitweiligen politischen Rücksichten nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, A. G. d. L. (de Liège), unterzeichnete. Es war dies seine letzte abgeschlossene Arbeit, die von der Durchbildung seines Urtheils zugleich Zeugniss ablegt. Die Bitten eines Freundes hatten G. endlich dazu bewogen, das Anerbieten, während des Sommers dessen Gartenwohnung zu benutzen, anzunehmen, als eine Brustentzündung ihn nach furchtbarem Todeskampfe hinwegraffte. G. starb zu Paris am 8. April 1858.

Gattermann, S. M. D., deutscher Schulmann, um 1782 Conrektor zu Berlin, hat sich in der Musik durch Composition mehrerer Choräle, welche im Kühnau'schen Choralbuche eine Stelle fanden, einen Namen gemacht. †

Gatti, Luigi, italienischer Abbate, geboren am 11. Juli 1740 zu Castro Lacizzi bei Mantua, ist mehr wie als Geistlicher als Tonsetzer für Theater, Kirche und Kammer berühmt geworden. Von seinen dramatischen Arbeiten wurden die Opern »*Olimpiade*« 1784 zu Piacenza und »*Demofoonte*« 1788 zu Mantua mit Beifall aufgeführt. G. selbst war 1782 als wirklicher Hof- und Dom-Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg angestellt worden, in welcher Stadt er am 1. März 1817 starb. Auch dort war er noch in der Composition sehr thätig, wie die Menge seiner Arbeiten beweist, welche jetzt der Salzburger Domchor besitzt; bekannter sind von seinen Werken nur noch geworden: »*La morte d'Abele*«, ein Oratorium, das 1788 zu Mantua, »Ninetta«, eine *Opera seria* und ein *Duetto a 2 Sopr. con Ob. Corn. V.* etc., das zu Paris im Druck erschienen ist. Einige Solostücke für Sopran von ihm befinden sich in der Bibliothek des Königs von Sachsen. †

Gatti, Simone, italienischer Tonsetzer zu Venedig, um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, war Kapellmeister des Erzherzogs Karl von Oesterreich und dann an der Kapelle des Herzogs Albrecht V. von Baiern angestellt. Man findet von ihm in der königl. Bibliothek zu München: »*Missae tres,* 5 *et* 6 *voc. decantandae*« (Venedig, 1579). Für Herzog Albrecht schrieb er die Musik zu mehreren geistlichen Dramen oder Mysterien, in welchen er auch selbst als Sänger mitwirkte.

Gatti, Teobaldo **di,** hervorragender italienischer Gambenvirtuose und Vocalcomponist, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Florenz, bildete sich musikalisch in seiner Vaterstadt aus. Während seiner Studien begeisterte er sich so sehr für die Schöpfungen des damals von Paris aus die Welt beherrschenden Lully, dass er sich getrieben fühlte, um denselben persönlich kennen zu lernen und ihm seine Bewunderung auszusprechen, nach Paris zu gehen. Lully, sehr geschmeichelt durch diese Huldigung seines Landsmannes, bewirkte dessen Anstellung als königlicher Kammermusiker zu Paris, welcher Stellung G. bis an sein 1727 erfolgtes Lebensende vorstand. Von seinen Compositionen, in denen er sich als Nachahmer Lully's zeigte, sind bekannter geworden: ein Schäferspiel, »Coronis« (1691) und die grosse Oper »Sylla« (1701). Ausserdem sind von ihm noch 12 italienische Gesänge, darunter zwei zweistimmige (Paris, 1696) im Druck erschienen. †

Gattoni, Giulio Cesare, als Abbate und Canonicus an der Kathedrale zu Como in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkend, erfand 1785 eine meteorologische Harmonika. Dies physikalische Instrument zeigte durch Hervorbringung harmonischer Töne die geringste Wetterveränderung an, und zwar je nach der Stärke der Veränderung gestaltete sich die Intensität der Klänge. †

Gattungen oder **Geschlechter** (latein.: *genera*) heissen die beiden nur noch im Abendlande gebräuchlichen Octavsysteme Dur (s. d.) und Moll (s. d.). Wenn hin und wieder, besonders in Chorälen, noch andere G. vorkommen, so stammen diese aus der Entwickelungszeit der abendländischen Kunst, wo man alle griechischen Oktavsysteme zu verwerthen strebte. Bei den Griechen waren in der Blüthezeit ihrer Kunst die Ausdrücke Geschlecht und Gattung Namen für gesonderte, einander untergeordnete Kunstbegriffe. Geschlecht, γένη, erste und allgemeinste Eintheilung der Musikelemente, war der weitere Begriff und führte zur Feststellung von drei harmonischen: dem diatonischen, chromatischen und enharmonischen; von drei rhythmischen: dem daktylischen, jambischen und päonischen und von drei organischen Geschlechtern: dem der Saiten-, Blas-, und Schlaginstrumente. Das dritte Geschlecht, stets aus der Vereinigung der beiden ersten geschaffen, war hermaphroditischer Natur und erst in späterer Zeit angenommen. In frühester Zeit, vor Pythagoras,

kannten die Griechen nur zwei Geschlechter in jeder Eintheilung der Musikelemente. Als Klanggeschlechter kannten sie nur: Dur und Moll, als rhythmische: daktylische und jambische und als organische: durch Blasen oder Schlagen erzeugte Töne. Gattung, *εἴδη*, Eucl. p. 13 sq., Gestaltung eines und desselben Systems (s. d.) wurde von den alten Autoren nur in Bezug auf die symphonischen Systeme, die Halbtonlage in derselben bezeichnend, angewendet. Hiernach unterschieden sie drei Quarten-, vier Quinten- und sieben Octavgattungen. Später gesellten sich zu diesen die G. der diaphonischen Systeme: Terzen-, Sexten-, Septimen- und Tritonus-Gattungen. Aus diesen letztgenannten G. findet man als letztes Symptom der Wirkung griechischer Theoreme, durch die Zeitforderungen der Kunst jedoch schon beeinflusst, von Guido v. Arezzo (s. d.) die Hexachord (s. d.) -Lehre allgemein im Abendlande empfohlen und eingeführt, die dann endlich durch die Annahme von nur zwei G., Dur und Moll, einen Abschluss fand. Beide Kunstausdrücke, Gattungen und Geschlechter, sind seitdem nur als Namen für ein und denselben Begriff in Gebrauch, der als Unterabtheilung nur Arten (s. d.) kennt, und zwar in der Auffassungsart des griechischen *γένη*. C. B.

Gatzmann, Wolfgang, deutscher Tonsetzer, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Frankfurt a. M. lebte, hat nach des Draudius Bibl. class. p. 1648 »*Phantasiarum seu cantionum lib. primus* (Frankfurt, 1610) veröffentlicht. †

Gaubert, Denis, französischer Gesanglehrer, wirkte zu Anfang des 19. Jahrhunderts, angestellt am Conservatorium zu Paris, und gab dort im Jahre 1802 »*Nouv. Recueil de VI Romanc. av. acc. etc.*« und 1803 »*Cinquième Eglogue de Virgile, et IV Romances av. acc. de Fp.*« heraus. Auch musikalisch-literarisch war er um diese Zeit vielfach thätig. †

Gauche (französisch), abgekürzt: *G.* oder *M. G. (main gauche)*, d. i. linke Hand, eine in Clavierwerken vorkommende Bezeichnung, welche vorschreibt, wo die linke Hand eingreifen soll. gewöhnlich über Stellen gesetzt, bei denen der Spieler in Zweifel gerathen kann, welche Hand er anzuwenden hat.

Gaucquier, Alard Dunoyer **du,** auch Alardus Nicaeus genannt, flandrischer Tonsetzer, geboren zu Rysseli, lebte im Anfange des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister des Erzherzogs Matthias von Oesterreich zu Wien und war ein gewandter Contrapunktist, von dessen Werken nur noch vorhanden sind: »*IV Missae* 5, 6 *et* 8 *vocum*« (Antwerpen). Vgl. *Nic. Alardi Decad. Alardor. Script. clar. in Praefat.* und Draudii Bibl. class. p. 1635. †

Gaude, Theodor, vorzüglicher deutscher Guitarrenvirtuose und Componist für dieses Instrument, geboren am 3. Juni 1782 zu Wesel am Rhein. Er war bereits Lehrling eines Kaufmanns, als er von unwiderstehlicher Liebe zur Musik getrieben, heimlich entwich und sich auf der Guitarre unterrichten liess. Höhere Studien in der Behandlung dieses Instruments und in der Composition machte er in Paris, wo er als Virtuose und Lehrer schnell zu Ruf und Ansehen gelangte. Im J. 1814 trat er eine Concertreise nach St. Petersburg an, und wo er sich auf dem Wege dahin hören liess, erndtete er immensen Beifall und bedeutenden klingenden Lohn. Im Begriff, sich von Hamburg aus nach der russischen Hauptstadt einzuschiffen, hielt ihn eine Krankheit fest; auch nachdem er genesen war, blieb er in Hamburg und wirkte daselbst als trefflicher Lehrer seines Instruments. Seine Thätigkeit als Componist bezeichnen einige 80 im Druck erschienene Werke.

Gaudentius, ein altgriechischer Philosoph und Musikschriftsteller, dessen Leben und Lebenszeit gänzlich unbekannt ist; vermuthlich wirkte er in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr., war Aristoxenianer, und hat in seiner erhalten gebliebenen Schrift »*Ἁρμονικὴ εἰςαγωγή*«, seines Meisters Lehren wiedergegeben. Marc. Meibom übersetzte dies Werk ins Lateinische mit Benutzung älterer Uebersetzungen und verschiedener Handschriften und gab es, mit eigenen Bemerkungen versehen, in seinen »*Antiquae musicae auctores septem*« (1652) heraus. Vgl. Forkel's Literatur der Musik. †

Gaudi heisst in der indischen Musik die zweite nach der Raga (s. d.) Malava (s. d.) gebildete unvollständige Ragina (s. d.), deren Klänge ungefähr durch beifolgende Notation dargestellt werden; eine noch um Sruti's (s. d.) stattfindende Erhöhung des Klanges ist durch eine über die Note gestellte römische Ziffer anzugeben:

Gaudimel, s. Goudimel.

Gaudio, Antonio del, italienischer Componist, welcher einer römischen adligen Familie entstammte, war Ende des 17. Jahrhunderts Kapellmeister des Prinzen von Gonzaga. Von seinen Compositionen wurden zu Venedig im J. 1674 die Oper »*Almerice in Cipro*« und 1681 »*Ulisse in Feacia*«, letztere mit Wachspuppen, aufgeführt. †

Gaudio del Mel, s. Goudimel.

Gaultier, Abbé Alois Edouard, ein Italiener von Geburt, studirte 1755 in Frankreich und lebte später abwechselnd in Italien, Paris, Holland, London u. s. w. Er ist der Erfinder einer Methode, Kindern auf mechanischem Wege die Notenkenntniss beizubringen und starb zu Paris im Septbr. 1818. — Vielleicht ist er identisch mit jenem G., Canonicus der Congregation Christi und Professor der Mathematik bei den Cadetten des Königs Stanislaus von Polen zu Nancy, welcher »*Observations sur la lettre de Mr. Rousseau de Genève à Mr. Grimm*« veröffentlicht hat.

Gaultier, Pierre, fälschlich auch Gautier und Gauthier geschrieben, französischer Operncomponist und tüchtiger Clavierspieler, geboren 1664 zu la Ciotat, erhielt als noch ganz junger Künstler gegen Erlegung einer stipulirten Summe von Lully die Erlaubniss, in den Städten Marseille und Montpellier Opernbühnen zu errichten und begann 1682 seine Thätigkeit mit Aufführung der von ihm componirten Oper »*Le triomphe de la paix*«. Nach Lully's, im J. 1687 erfolgtem Tode erwirkte er sich ein gleiches Privilegium für Toulouse, hatte aber das Unglück, auf der Meerfahrt von Cette dorthin 1697 mit seiner ganzen Truppe zu verunglücken und den Tod in den Wellen zu finden. Als Clavierspieler hatte er die Manier des Chambonnière gepflegt, mit dessen bestem Schüler Hardelle er auch eng befreundet war; dem letzteren folgte er selbst auch in der Stellung eines Clavierspielers bei der Kammermusik des Königs. — Ausser Opern sind in Marseille erschienene Duos und Trios für Flöten von G. bekannt geworden.

Gaumenton, s. Kehlton.

Gaus, Karoline, eine ausgezeichnete dramatische Sängerin, wurde am 3. Septbr. 1761 zu Stuttgart, wo ihr Vater, Namens Huth, Stadtlieutenant war, geboren und auf Wunsch des Herzogs Karl von Württemberg, der sie als junges Mädchen singen hörte, für die Kunst erzogen. Demgemäss erhielt sie von 1775 an als Schülerin des mit der Karlsschule verbundenen Musikinstituts den Unterricht Mazzandi's und Boroni's und wurde unmittelbar hierauf Sängerin des Stuttgarter Hoftheaters mit der Verpflichtung, ausserhalb Württemberg's niemals aufzutreten. Obwohl demgemäss nur von localer Bedeutung, hatte sie schon 1782 den Ruf, eine der grössten deutschen Opernsängerinnen zu sein, ein Ruf, der durch das Zeugniss Zumsteeg's, der besonders ihre vorzügliche Declamation der Recitative und ihre deutliche Aussprache rühmte, getragen wurde. Im J. 1786 verheirathete sie sich mit dem Sänger und Schauspieler Gaus, der aber schon 1794 starb. Mehrere schnell auf einander folgende Wochenbetten hatten ihre Stimme dauernd angegriffen und derselben ziemlich früh die kräftige Fülle und ausnehmende Klangschönheit geraubt. Der grosse Umfang derselben und ihre seltene Kehlfertigkeit blieben jedoch und erhielten

sie als Concert- und Kirchensängerin bis zum J. 1809 in grossem Ansehen. Darnach pensionirt, starb sie im J. 1836.

Gauspeck, Giuseppe, ein musikkundiger Augustinermönch des 16. Jahrhunderts, hat »*Missae breves*« geschrieben, die sich in der königl. Bibliothek zu München befinden.

Gautherot, Louise, geborene Deschamps, eine der vorzüglichsten französischen Violinvirtuosinnen, tritt zuerst um 1783 als vielbewundertes Mitglied des *Concert spirituel* zu Paris hervor. Beim Ausbruch der französischen Revolution verweilte sie als gefeierte Concertspielerin in London und erhielt 1791 einen glänzenden Ruf nach Dublin. Ein Jahr später befand sie sich wieder in London, wo sie in den angesehensten Concerten mit Auszeichnung wirkte. Sie scheint überhaupt England nicht wieder verlassen zu haben und zu London zu Anfange des 19. Jahrhunderts gestorben zu sein.

Gauthier, Gabriel, französischer Orgel- und Klavierspieler und Musikschriftsteller, geboren 1808 in einem Dorfe des Departements der Saône et Loire, erblindete in Folge der Blattern schon in seinem ersten Lebensjahre. Seit 1816 verwaist, kam er 1818 in das Blindeninstitut zu Paris. Praktisch und theoretisch in der Musik daselbst unterrichtet, konnte er schon 1827 als Musiklehrer dieser Anstalt angestellt werden, einen Posten, den er bis 1840 einnahm, worauf er einige Jahre später Organist an *St. Etienne-du-Mont* wurde. Als Musikschriftsteller hat er sich durch Journalartikel bekannt gemacht, sodann durch die Schrift »*Considérations sur la question de la réforme du plain-chant etc.*« (St. Denis, 1843), ferner durch das grosse Sammelwerk »*Répertoire des maîtres de chapelle etc.*« (5 Bde., Paris, 1842 bis 1845) und endlich durch die didaktische Arbeit »*Le mécanisme de la composition instrumentale etc.*« (Paris, 1845).

Gauthier, Pierre, französischer Theaterdirektor und Tonkünstler zu Rouen, wo er auch geboren war, starb in seiner Vaterstadt im J. 1711. Er veröffentlichte zu Anfange des 18. Jahrhunderts mehrere Gesangsachen (Arien u. s. w.) seiner Composition.

Gautier, Denis, mit dem Beinamen *l'ancien*, geschickter und berühmter französischer Lautenvirtuose, geboren um 1640 zu Lyon, kam um 1660 nach Paris, wo er als Kammermusiker des Königs angestellt wurde und ein »*Livre de tablature de pièces de luth sur différens modes*« (Paris, 1674) veröffentlichte. Gestorben ist er wahrscheinlich kurz vor 1680. — Aus derselben Familie war der nicht minder vorzügliche Lautenspieler Denis G., mit dem Beinamen *le jeune*, gleichfalls in Lyon geboren, seit 1669 bei der Kammermusik des Königs angestellt und vor 1680 gestorben. Zwei Bücher Lautenstücke von ihm sind in Paris ohne Jahreszahl erschienen. Eine diesen beiden G.'s mehrfach zugeschriebene Sammlung von Lautenstücken, betitelt »*Le tombeau de Mlle. de Lenclos*« muss einen dritten G., vielleicht jenen Jacques G. aus Lyon zum Componisten haben, dessen der *Mercure galant* in seinem Märzhefte von 1678 rühmend erwähnt. Denn die beiden Denis G. waren zur Zeit des Todes der berühmten Ninon de Lenclos, am 17. Oktbr. 1706, schon längst nicht mehr am Leben.

Gautier, Jean André, französischer Flötenvirtuose, wirkte in der Zeit von 1754 bis in die ersten Jahre der Revolution hinein zu Paris als angesehener Musiklehrer und Componist für sein Instrument.

Gautier, Jean François Eugène, trefflicher französischer Violinist und Componist von Opern und Kirchenwerken, geboren am 27. Febr. 1822 zu Vaugirard bei Paris, kam schon 1831 in das Pariser Conservatorium, wo ihn u. A. Habeneck im Violinspiel und Halévy in der Composition unterrichteten. Im J. 1848 wurde er zweiter Orchesterchef am *Théâtre national*, nachherigem *Théâtre lyrique*, und trat nicht ohne Erfolg mit folgenden zur Aufführung gekommenen Opern hervor: »*L'anneau de Marie*«, »*Les barricades*« (mit Piloty zusammen componirt), »*Murdok le bandit*«, »*Flore et Zéphire*«, »*Choisy le roi*«,

»Le mariage extravagant«, *»Le docteur Mirobolan«*. Ausserdem hat er einige Violin- und Kirchencompositionen veröffentlicht.

Gauzargues, Abbé Charles, französischer Kirchencomponist, geboren um 1720 zu Tarascon in der Provence, erhielt als Chorknabe zugleich eine musikalische Ausbildung und wurde Chorpräfect zu Nîmes und Montpellier. Seit 1756 war er Schüler Rameau's in Paris und blieb bis zu seinem Tode ein fanatischer Anhänger dieses Meisters. Motetten seiner Composition verschafften G. 1757 die Protection des Dauphins und des Bischofs von Rennes, damaligen Directors der königl. Kapelle, und schon 1758 wurde er in Folge dessen königl. Kapellmeister zu Versailles. Als solcher schrieb und führte er u. A. 40 Kirchenstücke *(Motets)* mit Orchesterbegleitung auf. Im J. 1775 zog er sich von seinem Amte nach St. Germain zurück, wurde während der Revolution verhaftet aber durch die Reaktion des 9. Thermidor wieder befreit. Er starb im J. 1799 zu Paris. Sein letztes bekannt gewordenes Werk war das nach Rameau'schen Grundsätzen abgefasste Lehrbuch *»Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde«* (Paris, 1798).

Gavassi, Giacomo, italienischer Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Priester und Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Belluno im Venetianischen und hat auch einige seiner Compositionen durch den Druck veröffentlicht, von denen jedoch nur *»Eccles. Missarum Fructus«* (Venedig, 1634) bekannt geblieben sind. †

Gavaudan, Jean Baptiste Sauveur, französischer Opernsänger, geboren am 8. Aug. 1772 zu Salon in der Provence, war der Sohn eines Musiklehrers, mit dem er erst nach Nîmes, dann nach Paris zog, wo die älteren Töchter der Familie die Laufbahn als Opernsängerinnen beginnen sollten. Schon in seinem siebenten Jahre, als sein Vater und Lehrer daselbst starb, sah sich G. von aller Welt verlassen, trat deshalb als Schiffsjunge in das Marinegeschwader des Grafen von Grasse und diente als solcher bis nach 1783 abgeschlossenem Frieden. Nach Paris zurückgekehrt, trieb er wieder eifrig Musik und fand eine Schreiberstelle in den Bureaus der Grossen Oper. Persuis, der sich seiner annahm, bildete ihn für die Opernbühne aus, und als er 1791 am Theater Montansier debütirte, war sein Erfolg ein so bedeutender, dass er sofort für das mit französischen und italienischen Vorstellungen abwechselnde *Théâtre de Monsieur* engagirt wurde, an dem er sich eine aussergewöhnliche Sängerroutine erwarb. Aus diesen Verhältnissen riss ihn das Recrutirungsgesetz vom 23. Aug. 1793, und nur die Hülfe einiger im Wohlfahrtsausschusse wirkenden Gönner befreite ihn bald wieder vom Militairdienste. Er trat nun 1794 in den Verband der *Opéra comique* in der Salle Favart, wo er als Spieltenor grosses Glück machte. Diesem Institute, welches sich 1801 mit dem *Théâtre Feydeau* vereinigte, gehörte er als überaus beliebter Sänger bis 1816 an, wo er in Folge seiner politischen Ansichten den Abschied nehmen musste. Er wandte sich nach Brüssel, wurde Director des königl. Theaters daselbst und besuchte hierauf gastirend die grossen Provinzstädte Frankreichs. Noch einmal wurde er 1824 für die Pariser *Opéra comique* engagirt, zog sich aber, da er mit seinen Stimmresten nicht mehr zu wirken vermochte, 1828 in das Privatleben zurück und starb zu Paris am 10. Mai 1840. So mangelhaft es mit G.'s eigentlicher Gesangsbildung und Intonation bestellt gewesen sein soll, so soll er durch Feuer, Leidenschaft und vorzügliche Darstellung seine Fehler reichlich aufgewogen haben. Auch als Componist von Vaudevilles hat er sich versucht und mit *»Brétignac ou fantasmagorie«*, das 1799 auf dem Pariser *Théâtre des troubadours* öfter aufgeführt wurde, sogar ziemlich glücklich. — Seine Gattin, Jeanne G., geborene Ducamel, war zu Paris am 15. Septbr. 1781 geboren, und seit 1798 ein hochgeschätztes und sehr verwendbares Mitglied des Theaters Favart, der nachmaligen *Opéra comique*, die bis 1822, wo sie sich von der Bühne zurückzog, beim Publikum in Gunst und Ansehen stand. Sie starb am 24. Juni 1850 zu Passy bei Paris. — Von den oben erwähnten Schwestern G.'s,

drei an der Zahl, debütirte die älteste 1778 an der Pariser Grossen Oper, aber trotz angenehmer Persönlichkeit ohne Erfolg, so dass sie nur in Chor- und Aushülfsrollen Verwendung fand. Sie heirathete den Sänger Lainez und starb zu Paris am 15. Juni 1810. Die zweite Schwester, genannt Spinette, wegen ihrer geschickten Darstellung der gleichnamigen Rolle in der Oper »Tarare«, war bis 1783 gleichfalls Choristin der Grossen Oper, schwang sich aber plötzlich als Julie in Gaviniés's »*Les prédentus*« aus dem Dunkel hervor und wurde wegen ihrer frischen Stimme und feinen Spiels sehr gerühmt. Als die Revolution ausbrach, ging sie nach Deutschland und starb 1805 zu Hamburg. Die dritte Schwester, Emilie G., war Choristin am *Théâtre Feydeau* und heirathete den Opernsänger und Componisten Pierre Gaveaux (s. d.), der ihr kleinere Opernrollen verschaffte, ohne dass sie mit denselben zu wirken vermochte. Sie starb um 1840 zu Paris.

Gaveaux, Pierre, beliebter französischer Operncomponist und dramatischer Sänger, geboren im August 1761 zu Béziers im Nieder-Languedoc, sang seit seinem siebenten Jahre mit Auszeichnung beim Kathedralchor seiner Vaterstadt und erhielt mit der musikalischen zugleich eine höhere wissenschaftliche Ausbildung. Seine Absicht, in Italien Musik zu betreiben, hintertrieb der Bischof von Béziers, der einen so tüchtigen Solisten nicht entbehren wollte; jedoch ging G., 1779 als Sänger an die Kirche St. Séverin berufen, nach Bordeaux, wo er zugleich bei François Beck sich eifrigen Compositionsstudien unterzog, so dass er mit verschiedenen von ihm componirten Kirchenmusiken sehr erfolgreich hervortreten konnte. Ganz unerwartet vertauschte er die Kirche mit dem Theater, trat als Tenorist in Bordeaux, 1788 auch in Montpellier und andern Städten Südfrankreichs mit bemerkenswerthem Erfolge auf und wurde darauf hin 1789 als erster dramatischer Sänger am *Théâtre de Monsieur* in Paris engagirt. Zwei Jahre später trat er zum Theater Feydeau und kam dadurch 1801 mit zur *Opéra comique*, bei welcher ihn jedoch Elleviou und Martin bedeutend verdunkelten. Eine vorübergehende Geistesstörung entzog ihn 1812 der Bühne; im J. 1819 trat ein Rückfall ein, und G. starb im völligen Wahnsinn am 5. Febr. 1825 in einer Irrenanstalt zu Paris. Als Sänger hat er sich im Anfange seiner dramatischen Laufbahn durch eine höchst angenehme und biegsame Stimme, welche er als guter Musiker sehr ausdrucksvoll und wirksam zu behandeln wusste, ausgezeichnet, Vorzüge, die er auch als Componist von etwa 33 Opern und Operetten bewährte, die trotz des Mangels an ausgeprägter Originalität meist sehr beliebt und häufig gegeben wurden, so »*La famille indigente*«, »*Delmon et Nadine*«, »*L'amour filial ou la jambe de bois*« und »*Le petit matelot*«, welche letzteren übersetzt wurden und auch auf deutsche Bühnen gelangten. Historisch bedeutsam wurde seine harmlose Oper »*Léonore ou l'amour conjugal*«, Text von J. N. Bouilly (Paris, 1798), insofern, als der einfach-rührende Stoff derselben von Beethoven für seinen »Fidelio« wieder aufgenommen worden ist. Die vielleicht grösste und vollständigste Sammlung der sehr schön gestochenen Partituren G.'s befindet sich in der hinterlassenen Musikbibliothek Meyerbeer's. Ausserdem hat G. eine Sammlung italienischer Canzonetten und eine andere mit französischen Romanzen veröffentlicht und auch den »Pygmalion« von Rousseau componirt, der aber Manuscript geblieben ist. — Seine Gattin, Emilie G., ist in dem Artikel Gavaudan (s. d.) behandelt worden. Sein ältester Bruder, Simon G., geboren 1759 zu Béziers, war ein gewandter und erfahrener Tonkünstler, als Opernsouffleur und Correpetitor am Theater Feydeau zu Paris angestellt und Verfasser einer Flageolet-Schule. Mit seinem Bruder, Guillaume G., einem tüchtigen Clarinettisten, errichtete er 1793 eine Musikalienhandlung zu Paris, die bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein bestanden hat.

Gaviniés, Pierre, einer der grössten und berühmtesten französischen Violinvirtuosen, von Viotti der französische Tartini genannt, wurde am 26. Mai 1726 (nach Laborde erst am 11. Mai 1728) zu Bordeaux geboren. Ohne dass

man weiss, von wem er unterrichtet worden ist, tauchte er 1741 im *Concert spirituel* zu Paris auf, erregte sofort Bewunderung und Enthusiasmus und wurde als erster Solospieler bei diesem Institute angestellt. Als solcher hat er während einer dreissigjährigen Thätigkeit über Virtuosengrössen wie Pugnani, Domenico Ferrari und Stamitz den Sieg davongetragen. Seine ungezügelte Neigung für die Frauen trug ihm stürmische und gefährliche Auftritte ein, ja, die Anklage eines Cavaliers vom Hofe, mit dessen Gattin er sich in ein ehebrecherisches Verhältniss eingelassen hatte, brachte ihn ein Jahr lang in's Gefängniss. Dort soll er u. A. jenes Tonstück componirt haben, das lange Zeit unter dem Namen »*Romance de Gaviniés*« weltberühmt war, und welches er noch in seinem 73. Jahre mit dem rührendsten Ausdrucke zu spielen wusste. Von 1773 bis 1777 war er mit Gossec zusammen Director des *Concert spirituel*, und niemals zuvor hatte die Leitung dieses Instituts solches Lob erfahren wie damals. Im J. 1794 zum Professor an dem so eben errichteten Pariser Conservatorium ernannt, trat G. dieses Amt 1796 an, zeichnete sich als Lehrer nicht minder aus, starb aber schon am 9. Septbr. 1800. Im *Lycée des arts* las im J. 1801 Madame Constance Pipelet, nachherige Fürstin Salm, eine Lobrede auf G. vor, welche unter dem Titel »*Eloge historique de Pierre Gaviniés*« (Paris, 1801) im Druck erschien. — G.'s Compositionen, so weit sie veröffentlicht sind, bestehen in sechs Violinconcerten, Violinsonaten mit Bassbegleitung, Studien für Violine in allen Tonarten, betitelt »*Les 24 matinées*« und in drei nachgelassenen Violinsonaten (Paris, 1801), von denen eine in *F-moll* mit dem Titel »*Le tombeau de Gaviniés*« bezeichnet ist. Ausserdem hat er eine dreiaktige, beliebt gewesene komische Oper »*Les prédentus*« (Paris, 1760) componirt, welche auch in Deutschland unter dem Namen »der vorgegebene Zufall« zur Aufführung gelangt ist.

Gavotte (franz.: *Gavote*, ital.: *Gavotta*), ein graziöser Tanz, der wahrscheinlich als Nationaltanz der Gavots, wie die Bewohner eines Theils der Dauphiné, Departement des Hautes-Alpes in Frankreich, hiessen, seinen Namen erhielt. Die ruhigen und schönen Körperbewegungen, wie sie dieser Tanz erforderte, so wie die für sich allein gleichfalls ansprechende Musikweise dazu war Grund, dass man die G. schon zu Ende des 17. Jahrhunderts in die französische Oper und in das Ballet aufnahm und dadurch schnell eine sehr weite Verbreitung derselben bewirkte. Andere, mehr die Sinnlichkeit anregenden Tänze jedoch verdrängten die G. noch vor der Menuet aus dem gesellschaftlichen Leben, und selbst die Bühne beachtete sie aus gleichen Gründen bald fast gar nicht mehr; nur hin und wieder, um eine Abwechselung zu schaffen, griff man zu diesem soliden Tanze zurück, und suchte dann der Musik desselben einen angenommenen Urcharakter zu geben. Dennoch wurde derselbe durch die vielfachen Wandlungen sehr verwischt, namentlich als man mit dem Verschwinden desselben aus dem öffentlichen Leben die Musik auch noch als Grundform zu sinfonischen Sätzen anzuwenden begann. Man findet demgemäss in Sonaten, Suiten und anderen Tonwerken des 18. Jahrhunderts unter dem Titel G. ganze Tonsätze ausgesponnen. Als am meisten in Deutschland bekannt und so ziemlich auch die Epoche dieser Compositionsart beginnend und abschliessend könnte auf J. S. Bach's und Mozarts Gavotten hingewiesen werden, denn die neueren, Aehnliches bietenden Compositionen sind nicht Folgen eines natürlichen Dranges, sondern speculativer Natur. Was den angenommenen Urcharakter der G. anbetrifft, so wird derselbe in der Formenlehre der Musik also etwa gelehrt. Die G. wird im 𝄵-Takt geschrieben und zeigt als Grundrhythmus folgende Bewegung:

𝄵 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

mit merklichem Einschnitte im zweiten Takte. Da die Bewegungen in diesem Tanze wohl munter, selbst zuweilen rasch, doch nie sehr schnell sein dürfen, so soll die Musik zu demselben als kleinste Zeitwerthe auch nur Achtel er-

halten, niemals punktirte Achtel. Die G. besteht aus zwei Theilen, welche wiederholt werden. Der erste Theil zeigt vier Takte und schliesst in einer Verwandten der Haupttonart; der zweite Theil mit acht Takten endet in der Tonica. Eigen der G. ist noch, dass sie stets im Auftakt mit dem dritten Viertel beginnt. Diese Vorschriften der musikalischen Formenlehre machen die G. noch heute gewissermassen zum steten lebendigen Gliede der Kunstlehre, indem dieselbe als Prüfstein der musikalischen Begabung betrachtet wird. Die Schüler sind gezwungen, was, ohne monoton zu werden, nicht leicht ist, Tonempfindungen anhaltend in ruhigster Art sich ergiessen zu lassen, da jede Abwechselung durch pikante Rhythmen vorschriftswidrig wäre. Im höheren Kunsttanze unterschied man in der Blüthezeit dieser Gattung mehrere Arten, z. B. *G. de Scéaux* (1713), *G. de la flore* (1713), *G. à la Vestris* u. s. w.; in den Gluck'schen Opern finden sich zahlreiche zu der letzteren Art gesetzte Balletnummern. Die G. ist übrigens, als Allegro der Menuet folgend, gleich dieser dem besseren Tanzunterrichte bis auf die heutige Zeit erhalten geblieben. 2.

Gawet, s. Saal.

Gawler, englischer Tonsetzer, welcher zu Ende des 18. Jahrhunderts in London als Organist angestellt war, hat daselbst mehrere seiner Compositionen herausgegeben. Bekannter von diesen sind: »*Harmonica sacra, a Collection of Psalm Tunes, with Interludes, with a thorough Bass, forming a most complete Work of sacred Music*«; »*Dr. Watts divine Psalms*, op. 15«; »*Lesson for the Harpsichord*« und *II single Voluntaries for the Organ.* †

Gawthorn, Nathaniel, englischer Musiker und Verbesserer der Harmonica, der um 1730 zu London eine »*Harmonica perfecta*« veröffentlichte.

Gay, ein französischer Mechanicus, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris lebte, war einer der vielen Verbesserer des Bogenclaviers. Er liess Darmsaiten mittelst eines mit Pferdehaaren bezogenen Rades behandeln. Eine genauere Beschreibung der von ihm empfohlenen Verbesserungen enthält die *Histoire de l'Académie de Paris* des Jahres 1762 p. 192. †

Gâyatrî ist nach Th. Benfey's Handbuch der Sanskritsprache 2. Abth. 1 Theil der Name einer der acht verschiedenen indischen Phrasenrhythmen. Diese Rhythmusart theilt sich in drei Abschnitte, jeder Abschnitt hat acht Glieder. Die beiden ersten Abschnitte sind einer an den anderen gebunden; der dritte ist dem Inhalte und Rhythmus nach von den andern gesondert. Die vier letzten Sylben des dritten Abschnittes fordern zweimal eine kurze und eine lange Zeit und müssen somit in der Musik so:

oder so:

gesetzt werden. Zum besseren Verständniss diene folgendes Beispiel dieses Phrasenrhythmus:

Agnim î - le pu - ro hi - tam ya - gna - sya de - vam ri - tri-gam

ho - tâ - ram rat - nad - hâ - ta - ram.

0.

Gaye, Henri le, Musikdirektor am französischen Theater und stellvertretender herzoglicher Kapellmeister zu Braunschweig in den Anfangsjahren des 19. Jahrhunderts, war auch ein achtenswerther Virtuos auf dem Clavier, wie er in einem 1802 ebenda gegebenen Concerte bewies. — Seine Gattin, eine geborene Schäfer, war an demselben Theater als Sängerin angestellt. †

Gaye, Jean, bemerkenswerther französischer Sänger, geboren um 1640 auf einem Dorfe bei Toulouse, war zuerst Chorknabe in den Kathedralen von Toulouse und Béziers und ging, als seine Stimme sich zu einem sehr schönen Tenore umwandelte, nach Paris, wo ihn Lully 1666 bei der Kammer- und

Kapellmusik des Königs anstellte und später als ersten Tenor an sein eigenes Opernunternehmen zog. Nach Lully's Tode, im J. 1687, verliess auch G. das Theater wieder und sang nur noch am Hofe. Er wurde hierauf Kammerdiener der Dauphine und starb 1701 zu Versailles. — Sein Sohn, Jacques G., ebenfalls Tenorist und als solcher in der königl. Kapelle angestellt, wurde nachmals Kammerdiener der Herzogin von Bourgogne.

Gayer, Johann Joseph Georg, tüchtiger deutscher Violinvirtuose und geschmackvoller Componist, geboren am 17. April 1748 zu Engelhaus in Böhmen, trieb als Knabe Gesang, Violin- und Clavierspiel, erlernte in benachbarten Städten Trompete und Horn und studirte endlich gründlich Generalbasslehre, so dass man ihn in seinem Geburtsorte als Organisten anstellte. Nach zwei Jahren gab er dieses Amt auf und studirte ein Jahr hindurch zu Prag bei Pichl das höhere Violinspiel und bei Loos die Composition. So vorbereitet, unternahm er eine sehr erfolgreiche Kunstreise, die ihn auch nach Darmstadt führte, wo er sich mehrere Monate durch den lehrreichen Umgang mit Enderle fesseln liess. Dort traf ihn 1774 ein Ruf als landgräfl. Concertmeister nach Homburg, dem er folgte. Er starb zu Homburg im J. 1811. Seine Compositionen, von denen nur wenige gedruckt sind, bestehen in einem Passionsoratorium »der Engel, Mensch und Feind«, in mehreren Messen und Motetten, 30 Sinfonien, 40 Violin-, 15 Horn-, drei Fagott- und je einem Oboe- und Flötenconcert, 6 Doppelconcerten für zwei Clarinetten, vier Claviersonaten und einer Menge von Solis und kleineren Stücken für verschiedene Instrumente.

Gayl, Johann Conrad, Musikalienhändler zu Frankfurt a. M., hatte Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts eine der grössten Niederlagen in ganz Deutschland, wie seine Kataloge aus den Jahren 1789, 1794, 1800 und 1803 beweisen. Diese Kataloge, welche oft sämmtliche Ausgaben eines Werkes aufweisen, sind wichtige Nachschlagebücher für die Musikliteratur jener Zeit geworden. †

Gazeschweller, s. Crescendozug.

Gazon, Louise Rosalie **du,** s. Dugazon.

Gazzaniga, Giuseppe, berühmter italienischer Opern- und Kirchencomponist, geboren im Oktober 1743 zu Verona, war für den geistlichen Stand bestimmt, folgte aber in seinem 17. Jahre, als sein Vater gestorben war, offen seiner Vorliebe für das Musikstudium. Er wurde Musikschüler Porpora's in Venedig, der ihn auch mit sich auf das Conservatorium San Onofrio nach Neapel nahm. Dort studirte G. bis 1767 und dann noch drei Jahre bei Piccini. Nach Venedig zurückgekehrt, schloss er 1770 Freundschaft mit Sacchini, der auch die Aufführung seiner Erstlingsoper »*Il finto cieco*« in Wien vermittelte. Von 1776 an bereiste G. die bedeutendsten Städte Italiens und componirte für dieselben bis 1791 27 ernste und komische Opern, so: »*Circe*«, »*Didone*«, »*Idomeneo*«, »*Don Giovanni*« u. s. w. Im letztgenannten Jahre wurde er Kapellmeister an der Kathedrale von Crema und schrieb seitdem fast nur noch für die Kirche. Sein Todesjahr ist unbekannt; im J. 1813 war er noch am Leben. — Seine Opern waren gefällig im Sinne seiner Zeit; eine selbstständigere und individuellere Bedeutung ist aus denselben nicht ersichtlich. Die königl. sächsische Bibliothek besitzt davon an Manuscript-Partituren: »*L'isola d'Alcina*«, »*La locanda*«, »*La moglie capricciosa*«, »*La vendemmia*«, »*La contessa di nuova luna*« und »*Il calandrone*«. Das zuletzt genannte dreiaktige *Dramma giocoso* befindet sich auch unter den Manuscripten der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Gazzotti, Lorenzo, italienischer Sänger aus Fano, war in den Jahren 1670 bis 1680 seiner Stimme und seiner Kunstfertigkeit wegen in Italien hoch anerkannt und gefeiert.

G-dur (ital.: *Sol maggiore*, franz.: *Sol majeur*, engl.: *G major*), eine der am häufigsten angewandten von den abendländischen 24, oder genauer gesagt, 13 Durarten (s. d.), nennt man diejenige derselben, deren Grundklänge von dem G genannten Tone ab nach der Durregel (s. Durtonleiter) festgestellt

werden. Die alphabetischen Namen der Grundklänge von G. sind denen der *C*-Durleiter bis auf einen gleich. Der in *C*-dur *f* genannte Klang nämlich muss in G. um einen Halbton (s. d.) erhöht und dem entsprechend *fis* geheissen werden, wenn man der eingebürgerten Praxis folgend, der leichtesten Kennzeichnung der in G. zu verwendenden Klänge sich befleissigt. Hiernach ergeben sich als Namen der Grundklänge von G.: *g*, *a*, *h*, c^1, d^1, e^1, fis^1 und g^1. Die gleiche alphabetische Benennung der meisten Grundklänge in *C*- und *G*-dur lässt vermuthen, dass die gleichbenannten Klänge auch stets durchaus gleich erklingen, wie das Pianoforte uns dieselben in der That bietet. In der mathematischen Feststellung der Grundklänge beider Durarten ergeben jedoch, sowohl in der gleichschwebenden wie diatonischen Folge, die Schwingungszahlen (s. d.) eine merkliche Abweichung von einander, wie beifolgende Tabelle, wenn

Alphabetische Benennung der Töne.	Schwingungen der Töne nach dem jetzigen Kammerton			
	diatonisch		gleichtemperirt	
	relativ	absolut	relativ	absolut
g^1	2,000	393,750	2,000	393,750
fis^1	1,875	369,140	1,887	371,503
e^1	1,677	330,159	1,681	330,946
d^1	1,500	295,312	1,498	294,918
c^1	1,333	262,434	1,335	262,828
h	1,250	246,093	1,259	247,865
a	1,125	221,484	1,122	220,893
g	1,000	196,875	1,000	196,875

man sie mit der von *C*-dur vergleicht, darlegt. Dass diese wissenschaftlich festgestellten Klangunterschiede der gleichbenannten Töne, wenn auch nur geübteren Ohren theilweise vernehmbar, in der Kunstausübung zuweilen Berücksichtigung finden, z. B. bei Darstellung der Klänge durch Streich- oder Blasinstrumente, lehrt der Fachausdruck, mit dem man eine den wissenschaftlichen Anforderungen sich annähernde Tongebungsart bezeichnet: der Spieler hat eine reine Intonation (s. d.). Die reine Intonation in G., noch erschwert durch die wissenschaftlich darstellbaren Klangunterschiede der gleichbenannten Klänge in den in sich verschiedenen diatonischen und gleichtemperirten Leitern derselben, ist leider eine durchaus nicht festbestimmbare abendländische Kunsteigenheit. Von der subjektiven Begabung des Darstellers und Urtheilsbefähigung des Hörers abhängig, vermag sie nur instinktiv beurtheilt zu werden, da die Tonverschiebungsgrenzen ja von dem Erkenntnissvermögen bedingt sind. Diese Tonverschiebungsgrenzen desselben Klanges sind in der Mitte der durch die Menschenstimme darstellbaren Tonregion durch die Fähigkeit des Ohres enger als anderswo, und jedes Produkt dieser Fähigkeit fordert in der Multiplication, der Octave, die gleiche Darstellung. Sind nun die festen Töne (s. d.) einer Tonart, die in der Harmonie (s. d.) sehr häufig Verwerthung finden, in engster Grenze erkennbar und werden stets in derselben geboten, so hat dadurch die Tonart eine scheinbare Unwandelbarkeit der Elemente. Diese giebt

dem Hörer eine Klarheit im Durchleben eines Kunstwerkes, die durch die ebenso geschätzte Eigenheit der abendländischen Musik, die in diesen Tonregionen mögliche vollendetste Darstellung des gefühlten Tones, noch erhöht wird Dadurch werden den sonst in den Intervallen gleichgebauten Tonarten Unterschiede zu Theil, die man früher, die Urbedingungen nicht beachtend, glaubte nur ästhetisch bestimmen zu können. Die Folgerungen aus Obigem lassen sich leicht aus den in den Artikeln *F*-dur, *C*-dur etc. aufgestellten Sätzen ziehen, wenn man die sogen. Toncharakteristik von G. gewissenhaft begründen möchte. Hier kommt noch besonders die Lage und Wirkung des der Tonart *G*-dur eigenen *semitonium modi* (s. d.), *fis*[1], in Betracht. Dasselbe wird, an der Grenze des Tonreichs liegend, in seiner Leittoneigenheit sich stets in scharfer Stimmung offenbaren und den Dur-Eigenheiten in G. grossen Eingang verschaffen. Auch die Auffassungsweise der Tonarteneigenheiten hat ihre Geschichte, die beachtet, die Erkenntniss nur läutern kann. Nachdem aus den Octavengattungen der Griechen sich Dur und Moll die Alleinherrschaft im Abendlande erkämpft hatten, führte man die Kunstwerke, damals noch nur Gesangstücke, stets in einer Tonhöhe auf, wie sie die zu Gebote stehenden Sänger gestatteten, ohne zu beachten, ob durch Veränderung des Grundtons eine andere Ausdrucksweise sich kund that. Die darauf stattfindende Einführung der Halbtöne, die späteren Aufstellungen verschiedener Temperaturen und selbst Tonleitern (die Zeit des Chaos in dieser Beziehung) haben bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hin kaum hie und da dem Gedanken Raum gelassen, der im alten Griechenland schon eine fast penibel zu nennende Gestaltung gefunden hatte. Die Veränderung der Tonreiche und die Auswahl nur zweier Octavgattungen bewirkte, dass diese Kunstbegriffe als ganz unanwendbar im Abendlande allgemein gefühlt wurden. Tongattungseigenheiten fand man zuerst selbstredend, doch in einer andern als in der antiken Fassung. Die sehr vorgeschrittene Instrumentalausbildung, jedes Tonwerkzeug mit eigenem Tonreich und eigenthümlicher Klangfarbe, machte erst Klangunterschiede der Tonarten bemerkbar, welchem Bemerken man, oft durch die Klangfarben der Töne einzelner Instrumente mitbestimmt, nur glaubte in mystischer Weise genügen zu können, indem man Gattungsgefühle in poetischer Einkleidung den Tonarten beilegte. Die weitschichtige Kunstauffassungsart, erst ganz und gar auseinandergehend, fand im Anfange des 19. Jahrhunderts durch stillschweigendes Uebereinkommen eine festere Form, die am kürzesten von Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« p. 377 u. ff. gefasst wurde. Diese Zeit kann man die der Blüthe der Charakterisirung des psychischen Ausdrucks der Tonarten nennen. Später wurde diese Charakteristik immer weniger allgemein hervorgehoben. In neuester Zeit findet man nur noch etwa von jungen Tonschöpfern diese Feststellungen in Ehren gehalten, die überhaupt allen möglichen, die Begeisterung beeinflussenden Momenten Einwirkung auf ihre musikalische Produktion gestatten. Er möge daher die Charakteristik der Tonart G., wie sie in der Blüthezeit dieser Kunstauffassung stattfand, hier im Auszuge folgen. Schubart, nachdem er allgemein bestimmend angeführt hat, dass jeder Ton, gekennzeichnet durch alphabetische oder alphabetisch-syllabische Benennung, entweder als ungefärbt oder gefärbt anzusehen sei, dass ferner die Kreuztöne wilde und starke Leidenschaften malen, sagt speciell über G.: »Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmässige, jede ruhige und befriedigende Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! dass er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit heut zu Tage so sehr vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, dass es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton giebt; vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.« — Umfangreichere Ergehungen über dies Thema bieten J. J. Wagner's »Ideen über Musik«, die Leipziger Allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 1823

p. 715, Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst und andere in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geschriebene Werke. C. Billert.

Ge nannte Dan. Hitzler (gestorben 1635) in der von ihm aufgestellten Tonbezeichnungsweise (s. Bebisation) den alphabetisch *g* zu nennenden Klang. O.

Gebauer, eine französische Musikerfamilie, von welcher vier Brüder sich über den engeren Kreis hinaus ausgezeichnet haben, nämlich: 1) Michel Joseph G., ältester Sohn eines Regimentsmusikers, geboren 1763 zu La Fère im Departement der Aisne, erhielt eine treffliche technische Ausbildung auf der Violine und fast allen gangbaren Blaseinstrumenten, so dass er schon im 14. Lebensjahre, als sein Vater starb, die Sorge für dessen Familie übernehmen konnte, indem er als Hautboist in die Schweizergarde zu Versailles trat. In seinem 20. Jahre erhielt er die Anstellung als Bratschist der königl. Kapelle, nach deren Auflösung er 1791 als Oboist in die Pariser Nationalgarde kam. Im J. 1794 als Lehrer an das neu errichtete Conservatorium berufen, musste er 1802 bei Verringerung des Lehrerpersonals wieder ausscheiden, wurde dafür jedoch Musikmeister der Consular-, dann der Kaisergarde, in welcher Eigenschaft er während des Feldzugs 1812 in Russland sein Leben verlor. Man kennt von ihm als im Druck erschienen: Duos für zwei Violinen, Bratsche und Violine und für verschiedene Blaseinstrumente; ferner Quartette für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, über 200 Märsche für Harmoniemusik, zum Theil auch für Clavier arrangirt; endlich zahlreiche Fantasien, Variationen, Potpourris über Opernmelodien u. s. w., theils für Militärmusik, theils für das Ensemble verschiedener Instrumente. — 2) François René G., geboren 1773 zu Versailles, wurde zuerst von seinem Bruder unterrichtet, dann von Devienne ausgebildet. Im J. 1788 Fagottist der Schweizer-, trat er in Folge der Revolution 1791 in die Nationalgarde, wurde 1795 gleichfalls Lehrer am Conservatorium und musste 1802 ebenso ausscheiden. Dafür hatte ihn das Orchester der Grossen Oper schon 1801 aufgenommen, und er blieb bei demselben bis 1826. Ein Jahr vorher, nach Delcambre's Abgang, berief man ihn abermals als Lehrer des Fagotts an das Conservatorium. Zugleich war er Kammermusiker der kaiserl., später königl. Kapelle bis zur Julirevolution 1830 und seit 1814 auch Ritter der Ehrenlegion. Er starb am 6. Juli 1845 mit dem Ruhme, einer der grössten Virtuosen in Bezug auf Technik und einer der fruchtbarsten Componisten für sein Instrument gewesen zu sein. Man kennt von ihm: 13 Fagott-Concerte, Quintette, Quartette, Trio's für Blaseinstrumente, Märsche für Harmoniemusik, Unmassen von Duos für Fagotts, Flöten, Clarinetten u. s. w., endlich Sonaten, Solo's, Uebungen für Fagott und andere Blaseinstrumente und eine gute Fagottschule. — 3) Pierre Paul G., geboren 1775 zu Versailles, ein Hornvirtuose, dessen Ruf ein beschränkter blieb, da er in noch jungen Jahren starb. Er hinterliess 20 Duos für zwei Hörner. — 4) Etienne François G., geboren 1777 zu Versailles, wurde zuerst ebenfalls von seinem ältesten Bruder unterrichtet, dann aber auf der Flöte von Hugot ausgebildet. Er war 1801 zweiter und seit 1813 erster Flötist im Orchester der Pariser *Opéra comique*, das er 1822 Kränklichkeits halber verliess, um wenige Monate später zu sterben. Veröffentlicht hat er: Duette für Violinen, für Flöten, zahlreiche Fantasien, Solos, Variationen u. dgl. für Flöte, Sonaten für Flöte mit Bassbegleitung, Variationen für Clarinette u. s. w.

Gebauer, Franz Xaver, ein sehr bemerkenswerther deutscher Tonkünstler und Förderer der Musikübung, geboren 1784 zu Eckersdorf in der Grafschaft Glatz, wurde von seinem Vater, einem Schullehrer, unterrichtet und, jung noch, als Organist in Frankenstein angestellt. Im J. 1810 besuchte er Wien, wo er als Virtuose auf der Mundharmonika und als Violoncellist Aufsehen machte, durch angenehme Umgangsart für sich einnahm und endlich bewogen wurde, ganz zu bleiben. Er wurde noch in demselben Jahre Chordirektor an der Augustiner-Hofpfarrkirche, hob die dort sehr gesunkenen Musikzustände ener-

gisch und gab nebenbei guten Clavierunterricht. Zugleich war er eines der thätigsten Mitglieder der berühmten Gesellschaft der Musikfreunde und begründete in edlem Kunsteifer 1819 die vortrefflichen, gegenwärtig noch bestehenden *Concerts spirituels*, welche die Meisterwerke der Vocal- und Instrumentalmusik in vollendeter Art zur Aufführung brachten. Von einer Vergnügungsreise in die Schweiz erst spät im Herbst und krank zurückgekehrt, starb er am 13. Decbr. 1822 zu Wien. Von seinen für seine Kirche geschriebenen Compositionen fanden sich ein grosser Chor, ein *Tantum ergo* u. A. ungedruckt in seinem Nachlasse.

Gebel, Georg, deutscher Orgelvirtuose und Tonsetzer, geboren 1685 zu Breslau, war der Sohn eines Musketiers und sollte Schneider werden. Im J. 1703 verliess er jedoch seinen Lehrherrn und liess sich, eifrig Musik treibend, von dem damals berühmten Organisten Tiburtius Winkler und dessen noch tüchtigeren Nachfolger Krause in der Musiktheorie und im Orgelspiel unterrichten, so dass er 1709 das Organistenamt an der Pfarrkirche zu Brieg übernehmen konnte, wo ihn noch der nachmalige Gothaische Kapellmeister Stölzel musikalisch sehr förderte. Seit 1713 war G. als Organist in Breslau angestellt, zuletzt, 1750, in seinem Todesjahre, an der St. Christophori-Kirche. G. war der Erfinder eines Clavichords mit Viertelstönen und eines Claviercymbals mit Manual, Pedal und sechs Octaven Umfang, welche Instrumente zu den verschollenen zählen. Als Componist trat er auf mit einigen 70 Chorälen, zwei Sammlungen davon untermischt mit Arien, ferner mit fünf Dutzend Cantaten, zwei Dutzend Psalme, einem Passions-Oratorium, einer Sammlung von Kanons (darunter einer von 30 Stimmen), einem zweichörigen Psalm, einer Messe mit Orchester, endlich mit zwei Dutzend Clavierconcerten, vier Dutzend anderen Concert- und sonstigen Tonstücken u. s. w. Eine Selbstbiographie G.'s enthält Mattheson's »Ehrenpforte« auf S. 407 u. ff. — G.'s ältester Sohn, gleichfalls Georg G. geheissen, wurde am 25. Oktbr. 1709 zu Brieg geboren und von seinem Vater frühzeitig musikalisch unterrichtet, da er hervorstechende Anlagen für die Tonkunst zeigte. Im Violin- und Orgelspiel, im Generalbass und der Composition gelangte er bis zur Meisterschaft und stand seinem Vater als Organist zur Seite, bis er ein gleiches Amt an der Kirche Maria Magdalena zu Breslau übernehmen konnte. Dort schrieb er nebst einer grossen Festmesse viele Kirchenstücke, Sinfonien, Trios, Duos, Concerte für Flöte, Laute, Gambe, Clavier, Violine u. s. w., ausserdem für den Herzog von Oels, welcher ihm den Kapellmeistertitel verliehen hatte, zwei Jahrgänge Kirchenmusiken und ausserordentlich viele Kammermusiksachen. In die gräflich Brühl'sche Kapelle zu Dresden 1735 gezogen, erlernte G. das Pantalonspiel bei dem Erfinder Hebenstreit. Im J. 1747 wurde er fürstl. rudolstädtischer Concert- und Kapellmeister, und er schrieb als solcher in noch nicht sechs Jahren: 100 Sinfonien und viele Concerte und Solostücke für die verschiedensten Instrumente, zwölf Opern (»Medea«, »Oedipus«, »Tarquinius Superbus«, »Sophonisbe«, »Marcus Antonius« u. s. w.), ferner zwei Passionsmusiken, Weihnachtscantaten, vollständige Kirchenmusik-Jahrgänge u. s. w. Unter einem so ungeheuren Fleisse litt seine Gesundheit, und er starb am 24. Septbr. 1752 zu Rudolstadt an einem Nervenschlage. — Sein jüngerer Bruder, Georg Sigismund G., war zuerst Unterorganist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau, dann 1748 Organist an der Trinitatiskirche und seit 1749 erster Organist an St. Elisabeth. Als solcher starb er 1775, nachdem er sich auch als Componist von Präludien und Fugen für Orgel bekannt gemacht hatte.

Gebel, Franz Xaver, talentvoller deutscher Componist und Pianist, geboren 1787 zu Fürstenau bei Breslau, erhielt zuerst Clavierunterricht und zwar bei seinem Vater und studirte später Theorie bei Abt Vogler, seit 1806 Composition bei Albrechtsberger. Im J. 1810 wurde er Kapellmeister am Leopoldstädtischen Theater zu Wien, 1813 am städtischen Theater zu Pesth und endlich in Lemberg. An den genannten Bühnen gelangten Opern von ihm mit

Beifall zur Aufführung. Im J. 1817 siedelte G. nach Moskau über und erwarb sich neben Field eine sehr geachtete Stellung als Lehrer des Pianofortespiels. Auf Veranlassung des letzteren schrieb er auch geschätzte Clavierconcerte u. dgl. Seine übrigen Compositionen bestehen in einer Messe, vier Sinfonien, Ouvertüren, vielen Streichquartetten und Quintetten. G. starb im J. 1843 in Moskau.

Gebhard, Johann Gottfried, von 1784 bis 1790 Amtsactuarius und Musikdirektor am Seminar zu Barby, gab im Selbstverlage eine Claviersonate (1784) und eine Sammlung vermischter kleiner und leichter Clavierstücke, nebst einer Zugabe von etlichen Orgelstücken (1. Theil 1786, 2. Theil 1788) heraus. †

Gebhard, Karl Martin Franz, ein deutscher Gelehrter, welcher als ordentlicher Professor der Theologie um 1785 an der Universität zu Erfurt lehrte, war auch in der Musik wohl bewandert. Am 4. August 1796 hielt er an der kurfürstlichen Akademie zu Mainz eine Vorlesung, deren Disposition Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 giebt: »von den Grenzen der Musik, in Hinsicht auf die ihr zugeschriebene Allgewalt über das menschliche Herz«; auch veranstaltete G. eine neue Ausgabe des Weimar'schen Choralbuches (1803) mit von J. Ch. Kittel gesetzten Grundbässen und einer langen, ziemlich interessanten Vorrede. †

Gebhardi, Ludwig Ernst, verdienstvoller deutscher Musiker und Musikpädagoge, geboren 1787 in Nottleben, besuchte seit 1801 das Erfurter Gymnasium, studirte von 1809 bis 1812 Theologie zu Jena und erhielt bald darauf, da er ein tüchtiger Organist und Musikgelehrter war, die Lehrerstelle am königl. Seminar. Zugleich Organist an der Predigerkirche und königl. Musikdirector, starb er am 4. Septbr. 1862 zu Erfurt. Als Componist wurde ihm Incorrectheit der Schreibart vorgeworfen, jedoch dürften seine zwei-, drei- und vierstimmigen Schulgesänge (2 Hefte), sein evangelisches Choralbuch nebst Intonationen, Vaterunser, Einsetzungsworten u. s. w., sein grosses Hallelujah für gemischten Chor, seine Orgelschule, seine Orgelpräludien und seine in mehreren Sammlungen erschienenen Orgelstücke überhaupt (etwa 40 an der Zahl) der Beachtung werth sein. G.'s Hauptwerk ist eine treffliche »Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsatzlehre u. s. w.« (2 Bände), die sich als Unterrichtswerk vielfach bewährt hat. Von dem ersten Bande derselben erschien (Brieg, 1866) nach G.'s Tode die dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Gebhart, Anton, deutscher Musikgelehrter und Kirchencomponist, geboren 1817 zu Sonthofen in Baiern, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, und fand weitere Ausbildung auf der lateinischen Schule in Kempten und seit 1833 auf dem Schullehrerseminar zu Dillingen. In letzterem war besonders Anton Schmid sein Lehrer, dessen Nachfolger er 1842 als Organist und Musiklehrer der Anstalt wurde. Im J. 1858 berief man ihn auch zum Chorregenten an der Stadtpfarrkirche Dillingen's. Verschiedene seiner bei ihrer Aufführung beifällig aufgenommenen Kirchenwerke sind im Druck erschienen, so ein Requiem, eine Messe, ein Stabat mater, Miserere, Pangue lingua u. s. w. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er in Heindl's pädagogischem Repertorium und in der Neuen Münchener Zeitung (1850) aufgetreten und gab das »Repertorium der musikalischen Journalistik und Literatur« (4 Hefte, 1850 und 1851) heraus.

Gebläse ist der Gesammtname sämmtlicher Bälge der Orgel. S. Orgel.

Gebohrte Windlade ist der Fachname derjenigen Orgel-Windlade, welche nicht aus Rahmenschenkeln, sondern aus einer sehr starken eichenen Bohle besteht, in welche die Cancellen hineingebohrt werden. Da aber das trockenste und gesundeste Holz mit der Zeit Windrisse erhalten kann, die Durchstecher erzeugen, so sind die G. W. als untauglich verworfen und durch die allgemein bekannten Laden gänzlich verdrängt worden.

Gebrochene Accorde (ital.: *Arpeggi*) nennt man solche Accorde, deren Töne nicht gleichzeitig, sondern nach einander angegeben werden. S. auch Arpeggio.

Gebrochene Arbeit nennen ältere Musikschriftsteller die Zerlegung melodischer Hauptnoten in allerhand Figuren, die Figuration oder Colorirung einer Melodie.

Gebrochenes Clavier heisst in der Orgelbaukunst eine Einrichtung, welche die blinden Tasten eines Manuals, die aus zwei mittelst eines Gelenkes verbundenen Theilen bestehen oder mit einer anderen wippenartigen blinden Tastatur zweckentsprechend verbunden, betrifft. Diese Einrichtung wird da angewendet, wo sie, wenn sie durch die einfache Claviatur wirken sollte, zu lang werden würde und dadurch leicht schadhaft werden könnte oder eine zu schwere Spielart im Gefolge hätte. 0.

Gebrochener oder **gekröpfter Kanal** nennt man einen solchen Kanal (s. d.) in der Orgel, der, um in eine andere Richtung verlegt zu werden, in kurzen Enden von der geraden Richtung winklich abweicht. Diese kurzen Enden, Knie genannt, sind dem Kanal ähnliche Röhren, Kniestück oder Kropfstück geheissen, die etwas weiter gebaut werden, deren Inneres oft zweckentsprechend durch Einlagen abgerundet ist und die in ihrer Zusammenfügung auf das Sorgfältigste construirt werden. 0.

Gebrochene Octave beim Orgelspiel, s. Orgel.

Gebrochene Parallelen oder **Schleifen** nennt der Orgelbauer zwei Parallelentheile, die, einer Stimme angehörig, durch einen Zug regiert werden. S. Gebrochene Register. 0.

Gebrochene Register, auch **halbirte** oder **getheilte** genannt, sind solche Register (s. d.) der Orgel, die ein getheilt stehendes Pfeifenwerk eines Registers mittelst eines oder zweier Züge öffnen. Die getrennte Stellung der Pfeifen einer Orgelstimme ist öfter durch Beschaffenheit der Lade gefordert, und stehen dann gewöhnlich die Diskantpfeifen auf einer und die Basspfeifen auf einer andern Lade (s. d.), zuweilen auch gemäss anderen Anforderungen. Die Behandlung so gestellter Pfeifen durch zwei Züge, von denen der eine dann zur rechten, der andere zur linken Seite des Spielers befindlich, wie deren innere Construktion, ist eine einfache Registerführung (s. d.). Einen Zug jedoch, der ein G. führt, zu behandeln wie zu construiren, ist schwieriger. Die Behandlung desselben bedingt, dass man die zwei Gebrauchstellungen desselben kennt und diese nach seinem Verlangen regiert. Die Construktion desselben, durch eine eigene Koppelung (s. d.) bewirkt, ist je nach den örtlichen Verhältnissen verschieden, weshalb, da selbst die genaueste Beschreibung einer derselben nicht einen Ueberblick gewährt, in dieser Beziehung auf das Studiren derselben in der Praxis verwiesen werden muss. 0.

Gebrochene, geschränkte, geschweifte oder **getheilte Wellen** heissen in der Fachsprache der Orgelbauer Wellen (s. d.), die nicht einfach gebaut sind, sondern die deren zwei oder drei erfordern, um eine Orgelstimme zu öffnen. Die Beinamen sind von der Construktion der Wellen abhängig. Diese Einrichtung der Orgel ist durch die örtliche Aufstellung der Orgelpfeifen bedingt, indem eine weite Entfernung oder eine seitliche Stellung derselben zu lange Abstrakten erforderte und dadurch eine zu schwere Spielart erzeugte, oder die Regierung mittelst gerader Abstrakten unmöglich macht. Ueber Construktion und Zusammenhang sehe man den Artikel Wellatur. 0.

Gebunden (ital.: *legato*, franz.: *lié*), s. Ligatur und Bogen (als Schriftzeichen).

Gebundenes Clavier nennt man ein solches, das für mehre Töne nur ein Saitenchor besitzt. Der Ausdruck, geschichtlich, wurde in der früheren Zeit des Claviers (s. d.) nur gebraucht und ist seitdem verschwunden. 0.

Gebundene Dissonanz nennt man eine solche vorbereitete Dissonanz, die

nur in der vorbereitenden Consonanz, nicht dann aber weiter als Dissonanz von Neuem angegeben, sondern nur ausgehalten werden soll.

Gebundene Schreibart nennt man den Styl, in welchem Vorhalte und andere Bindungen häufig angewendet und alle Dissonanzen auf regelrechte Art vorbereitet, gebunden und aufgelöst werden. Näheres unter Styl.

Gebundene Violine nannte man in früherer Zeit eine bei Schülern angewandte Veränderung der Saitenstimmung der Violine. Diese Veränderung bewirkte man durch ein um Saiten und Hals des Instruments fest gebundenes Band, das die Mensur der Saiten verkürzte und die Stimmung derselben um eine grosse Terz erhöhte. Grund dieser Unterrichtsart war, den Schüler in den höheren Lagen eine Sicherheit zu verschaffen und in denselben einen scharfen Bogenstrich von vornherein zu erzielen. 0.

Gedackt, früher auch häufig Gedakt oder Gedact geschrieben, ist ein, wahrscheinlich durch Aufnahme der schwäbischen Aussprache von gedeckt (s. d.) in die Schriftsprache entstandener Ausdruck, der als Gattungsname für eine Klasse von Orgelstimmen gebraucht wird. Diese Stimmen baut man in den verschiedensten Grössen und findet oft mehrere derselben in einem Werke, ja nicht selten in jedem Manuale und im Pedal derselben Orgel, wovon dann eine selbst als Grundstimme (s. d.) betrachtet wird. Je nach der Grösse der Stimme oder deren Klangweise erhält dieselbe den Namen G. mit einem entsprechenden Zusatz oder einen Eigennamen als Artbenennung. Demgemäss findet man für grössere G.-Stimmen die Benennungen: Untersatz (s. d.), Subbass (s. d.), Grosssubbass (s. d.), Contrabass (s. d.) u. dgl., und für nach ihrer Mensur oder Intonation benannte die Namen: Grobgedackt (s. d.), Stillgedackt (s. d.), Kleingedackt (s. d.) etc. Andere wenden für ganz gleich gebaute Stimmen durchaus verschiedene Namen an. So findet man oft bei Einem Stillgedackt benannt, was der Andere durch Kleingedackt bezeichnet, und noch ein Anderer Musicirgedackt oder Humangedackt nennt. Sämmtliche G. zu nennende Arten der Orgelstimmen gehören zu den Flötenregistern (s. d.) und führen demgemäss nur Labialpfeifen (s. d.). Von den Pfeifen werden gewöhnlich die der grösseren Register aus Kiefern- oder Fichtenholz, die der mittleren aus Zinn, und die der kleineren aus Eichen-, Birnbaum-, Buchsbaum-, Kirschbaum-, Pflaumenbaum- oder anderem harten Holz gefertigt. Die Wahl des Materials unterliegt keinem Gesetze. Eine hölzerne G.-Pfeife erhält gewöhnlich einen runden, röhrenartig geformten, in den Pfeifenstock (s. d.) befestigten Fuss (s. d.), der in einen Windkasten (s. d.) nebst Vorschlag (s. d.), welcher mit Schrauben befestigt wird, führt. Beide letztgenannten Pfeifentheile bilden die Lichtspalte (s. d.). Oberhalb dieser Theile erhebt sich der Pfeifenkörper, viereckig oder rund geformt, mit seinem Labium (s. d.) und einem hohen Aufschnitte (s. d.). Gedeckt werden solche Pfeifen mittelst eines Stöpsels, der nach Ermessen höher oder tiefer in der Röhre gestellt werden kann. Die Stellung des Stöpsels bewirkt die Tonhöhe. Eine metallene gedeckte Pfeife unterscheidet sich von der rund gebauten hölzernen hauptsächlich durch den die Deckung bewirkenden Theil. Dieser gleicht einem Hute (s. d.), der in Deutschland in seinem übergreifenden Rande mit weissem Leder gefüttert, in Frankreich jedoch nur mit einer weichen Papierzwischenlage versehen wird. Der Hut bewirkt nach seiner Stellung die Tonhöhe. Die akustische Wirkung der Deckung einer Schallröhre ist in dem Artikel Akustik (s. d.) ausführlicher besprochen. Hier, um nur diese Wirkung ins Gedächtniss zurückzurufen, mag bemerkt werden: dass die wirkliche Länge der Tonröhre der grössten Pfeife eines G.-Registers stets doppelt so lang angegeben werden muss, als sie in der That ist, da deren Ton um eine Octave tiefer erklingt, als der einer gleich langen offenen Labialpfeife. Wie reichhaltig die Benennung der G.-Arten ist, mag folgende Aufzeichnung einiger oben noch nicht angeführter Namen beweisen. Gross-Gedacktbass, 10 M.; *Pileata maxima*, 10 M.; Gross-Untersatz, 10 M.; Majorbass, 10 M.; Gedackt-

bass, 5 M.; *Pileata major*, 5 M.; *Bordun*, 5 und 2,5 M.; Sanft-, Gelinde-, Musik-, Kammer- und Lieblich-Gedackt, 2,5 M.; Gedacktflöte, 2,5 M.; Barem, 2,5 M.; Gedacktquinte, 1,67 — 0,83 — und 0,41 M.; Mittel-Gedackt, 1,25 M; *Pileata minor*, 1,25 M.; Gedacktflöte oder Flöte, 0,6 M. und Gedackt oder auch wohl Bauernflöte 0,3 M. genannt, sind nicht selten vorkommende Namen. Was nun diese Benennungen anbetrifft, so wie die mehr oder minder feststehenden Gesetze, nach denen die verschiedenen G.-Register gebaut zu werden pflegen, so sehe man die besonderen Artikel nach. — Den einfachen Namen Gedackt gebrauchte man früher hauptsächlich für eine 1,25 metrige, zuweilen auch Barem geheissene gedeckte Flötenstimme, deren Pfeifen, von *C* bis *h* aus Kiefernholz und von c^1 ab aus Zinn gefertigt, nach dem Ermessen des Fertigers in Mensur und Intonation dem Werke gemäss gebaut wurde. Ebenso, oder auch wohl schlechtweg Flöte und in kleinster Bauart, Bauernflöte, nannte man 5-, 2,5-, 0,6- und 0,3 metrige gedeckte Flötenstimmen aus Zinn, von enger Mensur und sanfter Intonation. In neuester Zeit ist die Benennung G. umgekehrt mehr für die Stimmen von den grösseren Maassen gebräuchlich. C. B.

Gadacktbass nennt man eine 5 metrige gedeckte Flötenstimme, deren Pfeifen, meist aus Kiefernholz gefertigt, in ihrer Mensur sehr verschieden gebaut werden. Auch die Quantität wie Qualität des Klanges, so wie die Stellung — Pedal oder Manual — dieses Orgelregisters ist fast so vielfach, wie dasselbe überhaupt vorhanden ist, so dass man nur als feststehende Eigenheit des G. es bezeichnen kann: dass er eine fünf Meter grosse gedeckte Flötenstimme ist. O.

Gedacktflöte oder auch nur Flöte nannte man vorzüglich eine gedeckte Flötenstimme der Orgel von 0,6 Meter Grösse, die aus Metall gebaut wurde und deren Pfeifen eine enge Mensur und sanfte Intonation erhielten. Man findet jedoch diesen Namen auch für sanftklingende Stimmen in Gebrauch, die 5 oder 2,5 oder 1,25 Meter gross gebaut sind. Alle diese Stimmen erhalten in neuester Zeit meist den Namen Gedackt (s. d.). — Ebenso benennt man auch eine 2,5 Meter gross gebaute Manualstimme aus Kiefernholz. O.

Gedacktflötenchormaass und Unterchormaass sind ältere Orgelstimmennamen, die mit den Tönen der Menschenstimme in Beziehung gedacht wurden. Die Töne der 2,5 metrigen Octave bezeichnete man als das Chormaass habende, und nannte demgemäss eine so grosse gedeckte Flötenstimme G. — Unterchormaass war der Name einer gleichen 5 metrigen Stimme der Orgel. O.

Gedackt-Pommer, eine auch unter der Benennung Bombard (s. d.) geführte Orgelstimme, ist ein gedecktes Rohrwerk von 2,5 oder 5 Meter Grösse, das vorzüglich im Pedal geführt wurde. Es hatte einen sanfteren Ton als die Posaunen und entstand, indem man der Orgel den Klang des veralteten Tonwerkzeugs: Brummer oder Basspommer, das den Bass zu den Schalmeien abgab, einzuverleiben sich bemühte. Dass dieser Orgelregistername nicht allgemein für ähnlich gebaute Orgelstimmen gebraucht wurde, beweist, wie Adlung berichtet, die Görlitzer Orgel. Nach Boxberg's Beschreibung derselben findet sich in derselben eine G. geheissene Stimme, die ein starkes Quintatön (s. d.) ist. O.

Gedacktquinte, eine 1,67, 0,83 oder 0,41 Meter grosse gedeckte Flötenstimme, findet man in vielen Orgeln, aus Kiefernholz gefertigt. In Mensur und Intonation sind die Pfeifen der so genannten Stimme jedoch sehr verschieden, da jeder Orgelbauer dieselben nach seinem Ermessen dem zu schaffenden Werke anpasst. Die grössere G. findet man bei grösseren Orgeln meist im Manual, bei kleineren im Pedal. O.

Gedacktregal, s. Regal.

Gedämpft heisst ein Klang, dessen natürliche Stärke oder Dauer vermindert ist. Die Sordinen (s. d.) bei Geigen, Trompeten u. s. w. mässigen die Klangstärke; der Dämpfer (s. d.) am Pianoforte verkürzt die Dauer des

Klanges, sobald er zur Verhinderung des Nachklanges auf die Saite niedergelassen wird. Man braucht den Ausdruck mitunter auch für einen Vortrag, in welchem nur gemässigte Klangstärke angewendet wird.

Gedämpftregal, s. Regal.

Gedanke. Man nennt in der Musik »Gedanken« die kleinsten Glieder, aus denen ein Tonstück sich zusammenfügt. Dies beruht auf Folgendem. Ein Musikstück ist gleichsam ein organisches Gebilde, welches sich aufbaut aus unzähligen einzelnen Theilen, deren jeder wiederum ein kleines Ganzes, ein kleiner Organismus ist. Die musikalischen Kunstwerke gleichen in dieser Beziehung sehr genau den sprachlichen, den literarischen und dichterischen. Ein Aufsatz z. B. lässt sich ebenfalls in solche kleinste Theile, kleinste Ganzheiten zerlegen, in die einzelnen »Gedanken« nämlich, die sich durch die logische oder poetische Idee des Ganzen zu einem Gesammtorganismus verknüpfen. Wegen dieser Aehnlichkeit nennt man in tonischen Kunstwerken die kleinsten Glieder ebenfalls »Gedanken«. Ein zweiter Grund zu dieser Benennung liegt in der Aehnlichkeit, dass sprachliche sowohl wie musikalische Gedanken ihrem Inhalte nach etwas Geistiges darstellen. Der Sprachgedanke repräsentirt einen Verstandesinhalt, der Tongedanke einen Gefühlsinhalt; beide fliessen also aus den Sphären unseres geistigen Lebens hervor. — Bei Betrachtung des letzteren Umstandes tritt eine Frage nahe, die zu den wichtigsten und tiefgreifendsten der musikalischen Aesthetik gehört, ja, man könnte sagen, die allerbedeutungsvollste dieser Wissenschaft ist, da sie die Wesenheit der Musik überhaupt anbelangt; es ist die Frage: »drückt die Musik ausser tonischen, also Gefühlsgedanken, auch eigentliche Gedanken, Verstandesgedanken, wirklich Gedachtes, nicht nur Gefühltes, oder mit anderen Worten: Objektives, Begriffliches aus?« Dies ist die Frage, welche die ästhetische Wissenschaft noch stark beschäftigt, über welche unter den Künstlern manche und oft weitgehende Meinungsverschiedenheiten herrschen; es ist aber namentlich die Frage, welche als die brennendste von Dilettanten unzählige Mal aufgeworfen wird; denn diese, sofern sie ein höheres Interesse an der Musik nehmen, haben das entschiedenste Verlangen, die Werke dieser Kunst nicht blos mit den Sinnen und mit dem absoluten Gefühl, sondern auch mit dem Geiste zu erfassen, das sogenannte »Verständniss« für dieselben zu gewinnen. Bei diesem Verlangen nach »Verständniss« setzen sie unwillkürlich die Mitbethätigung des »Verstandes« dabei voraus. Daher interessirt sie natürlich vorwiegend die Frage, ob für die Auffassung durch den Verstand auch wirklich der geeignete Stoff, nämlich wirklich Verstandesgedanken, Begriffliches, in der Musik enthalten sei. — Dieser Punkt, dessen gründlichste und umfassendste Erörterung allerdings ein weitausgeführtes Kapitel ausmachen müsste, sei hier in Kürze möglichst klar beleuchtet. Und zwar sei er zunächst in Beziehung auf die reine Musik, d. i. auf die absolute Instrumentalmusik, die sich jeder Verschwisterung mit dem Wort enthält, die also weder einen Text (Vocalmusik), noch eine begriffliche Ueberschrift (Programmmusik) zu ihren tonischen Gebilden hinzuzieht, betrachtet. — Die entsprechende Ausdrucksform für »Gedachtes« ist einzig und allein die Sprache, das Wort, oder solche Bezeichnungen, die die Stelle der Wortsprache vertreten können, also die Gebehrdensprache, Fingersprache der Taubstummen, Blumensprache u. a. Diese letzteren sind sogenannte conventionelle Ausdrucksmittel, bei denen in Folge äusserer Uebereinkunft ein bestimmtes Zeichen für einen bestimmten Gegenstand oder Gedanken gesetzt wird, wo also das natürliche Wort durch eine künstliche, angenommene Bezeichnung ersetzt wird. Die Musik nun hat als Ausdrucksmittel den Ton, welcher an und für sich durchaus unfähig ist, einen Gedanken, ein Begriffliches auszudrücken, der vielmehr die entsprechende Ausdrucksform für das Gefühl, für einen Gemüthsinhalt, und nur für einen solchen ist. Dies wird den Kunstfreunden durch blosses Anhören von Musik bereits klar. Da ihnen aber der Ton an und für sich eben nichts Begriffliches sagt, nichts

Gegenständliches erzählt, so hegen viele Dilettanten den Glauben, dass unter den Leuten von Fach eine gewisse geheime Kenntniss existire, derzufolge man aus den Tönen ausser Gefühlen auch objektive Gedanken herauszulesen vermöge, dass also der Ton gleichsam als Hieroglyphe, als symbolische Schrift für einen Gedankeninhalt zu betrachten sei. Dies beruht aber auf einer Täuschung. Denn da der Ton an und für sich kein Gedankenausdruck ist, so könnte er es nur durch Convention, durch äussere willkürliche Verabredung werden; eine solche existirt aber nicht, und wenn sie existirte, so würde sie das Wesen der Musik vollständig verdrehen und aufheben; das natürliche Ausdrucksmittel würde zu einem künstlichen erniedrigt und verunstaltet; und während der Ton, als natürliches, den vollkommensten und unvergleichlich schönen Ausdruck unseres Gefühlslebens bewirkt, so würde er, zur Zeichensprache für den Gedanken verwendet, nichts erreichen, als dasjenige höchst unvollkommen auszudrücken, was die Poesie allein vollkommen aussprechen kann. — Dieser Auseinandersetzung zufolge scheint nun jeglicher Gedankeninhalt aus der Musik verwiesen. Gleichwohl ist die allgemeine und eifrige Nachfrage der Dilettanten nach einem solchen keine unmotivirte Erscheinung, sondern gründet sich auf ein richtiges Gefühl. Sie beruht nämlich auf der Wahrnehmung, dass Gefühle, gänzlich ohne Mitwirkung von Gedanken, nicht vorhanden, und auch nicht denkbar sind. Es ist klar, dass unser Gemüthsleben nicht die Entwicklung nehmen würde, die es in Wirklichkeit nimmt, ja, dass ein eigentliches Gemüthsleben gar nicht existiren würde, wenn nicht unser Bewusstsein und die Thätigkeit der Denkkräfte aufs Innigste an ihm theilnähmen, aufs Entschiedenste in dasselbe hineinwirkten. Hieraus folgt aber, dass die Musik, die ja Darstellung des Gefühlslebens ist, einen gewissen Gedankeninhalt nothwendigerweise mitenthalten und zum Ausdruck bringen müsse. Dieser Schluss erweist sich auch in der Wirklichkeit als richtig. Jedoch — und hierauf ist der Nachdruck zu legen — eben nur der Gedanke, der mit dem reinen Gemüthsleben in Verbindung steht, der aus dem Gemüthsleben selber entspringt, und sich innerhalb desselben bewegt, muss und kann in der Musik eine Stelle finden, nicht aber der Gedanke, der in die äussere Welt der Gegenstände hinausschweift, und von daher Vorstellungen und Reflexionen herbeiholt, die mit dem reinen Gefühlsleben gar nichts zu thun haben. — Ein Beispiel aus der Beethoven'schen *C-moll*-Sinfonie möge das hier Erörterte anschaulich machen. Der erste Satz dieser grossartigen Tonschöpfung zeichnet in den bestimmtesten und gewaltigsten Zügen einen Kampf der Gefühle, einen Zustand tiefen Unglücks, gegen welches das Gemüth sich emporzuringen strebt. Man lenke nun die Aufmerksamkeit auf eine Stelle dieses Satzes. Im 52. Takt erreicht die aufgeregte Stimmung zum ersten Mal einen Höhepunkt, sie steigert sich bis zu wilder Verzweiflung; hier bricht der Tonstrom ab — ein einzelner, höchst energischer Accordschlag ertönt — und darauf, in vollständigem Umschwung der Stimmung, erklingt ein freudiges und muthvolles Hornmotiv. In folgenden Noten ist die Skizzirung der Stelle gegeben:

Die Wendung ist höchst überraschend; der Abbruch, der vereinzelte Accord, die totale Verwandlung der Stimmung: das Alles giebt beim Anhören unwillkürlich zu denken, regt die Frage an: Wie ist diese Combination zu begreifen? welches ist die Ursache dieser plötzlichen abrupten Erscheinungen? Und man fühlt, dass diese Ursache nicht aus dem blossen unmittelbaren Gefühl herzuleiten, sondern in einer Mitwirkung der Gedankenthätigkeit zu suchen ist. Die Erklärung der Stelle ist einfach folgende: der bis zur höchsten Heftigkeit, bis zum Unerträglichen gesteigerte Seelenschmerz regt die Willenskraft auf, dem Schmerz mit ganzer Macht entgegenzutreten: jener eine, höchst gewaltige Accord ist dieses: »Ich will! Ich will mich aufraffen, will den Schmerz abwerfen, ich will grösser sein als mein Schmerz!« Und dieser eine machtvolle Willensmoment schlägt in der That die Uebergewalt des Schmerzes nieder, die Seele gewinnt ihre Kraft, ihre Freiheit, und aus dem Gefühl dieses Sieges quillt ihr sofort Freude und Lebensmuth wieder hervor. — Dieses Beispiel mag erweisen, dass, und in welcher Weise, in den Gefühlsschilderungen der Musik der Gedanke mitenthalten ist. — Wie eben aufgezeigt worden, so ist der in der Tonkunst enthaltene Gedanke rein innerlicher Natur; er ist nur auf das eigne Gemüthsleben gerichtet, bewegt sich lediglich in der Sphäre der die Seele erfüllenden Empfindungen. Die reine Instrumentalmusik giebt also ausschliesslich reine Seelengemälde, d. i.: durchaus Lyrisches, Subjektives. Will nun aber die Musik auch den objektiven Gedanken und die objektive Welt der Gegenstände mit in ihr Bereich ziehen, so vermählt sie sich zu diesem Behufe mit dem Wort, denn nur dieses spricht objektive Gedanken und Begriffe aus; so entsteht die Textmusik und die Programmmusik. Hier verändert sich natürlich die Aufgabe der Tonkunst; sie besteht nunmehr darin, das in dem Texte oder der Ueberschrift Gesagte oder Angedeutete in Tönen lebendig auszuführen. Wie aber kann dies geschehen, da doch durch Töne nicht Gedanken und Gegenstände, sondern nur Gefühle ausgedrückt werden können? Es geschieht eben in der Weise, dass die mit den Gedanken verknüpften Gefühlsmomente von der Musik dargestellt werden. Wenn in der Oper »Don Juan« Leporello zu singen beginnt: »*Notte e giorno faticar*« (»Keine Ruh' bei Tag und Nacht«), so wird man in seinen Tönen allerdings vergeblich nach dem Ausdruck von »Tag und Nacht« oder von »fatiguirender Arbeit« suchen, aber die Empfindung, die in Leporello waltet, während er diese Worte spricht, seinen Unmuth, seinen Aerger, diesen drückt die Musik aus. So bringt sie das mit den Gedanken des Textes verbundene Gefühlsmoment zur vollen, lebendigen Darstellung. — Wenn endlich die Musik Gegenständliches zu illustriren unternimmt (wie z. B. in Haydn's »Jahreszeiten«: den Sonnenaufgang, die Frühlingslandschaft u. s. w.), so verfährt sie zunächst nach demselben Prinzip, indem sie das mit den Gegenständen verknüpfte Gefühl — nämlich das Gefühl, welches diese Gegenstände in unserer Seele erregen — zum Ausdruck bringt; doch hat die Musik auch eine gewisse malerische Fähigkeit, durch welche sie Gegenstände der Körperwelt andeutungsweise auch sinnlich schildern kann. Diesen Punkt näher auszuführen, ist Aufgabe der Artikel Charakter und Tonmalerei (s. d.). William Wolf.

Gedeckt nennt man in der Orgelbaukunst jede Schallröhre, deren Mündung (s. d.) verschlossen ist. Solche Pfeifen werden stets einem ganzen Re-

gister gegeben. Da man auch Register mit halb oder nur theilweise geschlossenen Pfeifen baut, so redet man auch von halb oder theilweise g.en Orgelstimmen. Als Name für solche g.e Register ist der Ausdruck Gedakt (s. d.) in Gebrauch. Einige Orgelbauer bemühen sich, statt des Fachausdrucks g., gedakt einzuführen. Die Ableitung des Eigenschaftswortes von einem von ihm selbst abgebildeten Eigennamen kann aber leicht missdeutet werden und ist deshalb, sowie seiner Ableitungsart halber, zu verwerfen. Man müsste deshalb eine Flötenstimme mit g.en Pfeifen eine gedeckte und nicht eine gedakte Flöte nennen, könnte aber nach bisherigem Brauch diese sehr wohl Gedaktflöte heissen. 2.

Gedoppelte Intervalle, s. Doppelte Intervalle.

Gefährte (lat.: *comes*, ital.: *risposta*, franz.: *réponse*), in der Fuge, s. Kanon und Fuge.

Gefällig (ital.: *piacevole*). Mit diesem Ausdruck bezeichnet man eine Nüance des Anmuthigen, welche, wie die Abstammung des Wortes andeutet, das Wohlgefallen besonders leicht erweckt. Im Gefälligen treten die im Anmuthigen enthaltenen tieferen und ideelleren Momente etwas zurück, um der leichtesten Heiterkeit, der Einfachheit und dem mühelos Ansprechenden Raum zu geben.

Gefühl. Das Wesen und die Aufgabe der Musik besteht darin, Gefühle zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Diese Wahrheit ergiebt sich jedem für Musik Empfänglichen durch blosses Anhören von Tonwerken. Denn indem die Töne in unser Ohr dringen, erregen sie zugleich unser Gemüth, und erwecken darin eine Reihe von Gefühlen, stets wechselnd, je nachdem die Tongebilde wechseln. Und hierin eben, in der Erfüllung unseres Gemüthes mit einem Gefühlsinhalt (selbstverständlich einem schönen Gefühlsinhalt), besteht der Genuss, der uns aus diesem Anhören entspringt und um dessentwillen die Tonkunst der Gegenstand einer so allgemeinen Liebe und Begeisterung ist. Die Wahrheit also, dass in der Gefühlsdarstellung der Kernpunkt alles Musikalischen beruht, wird durch die thatsächliche Erfahrung bereits erwiesen, bedarf demnach keines weiteren theoretischen Beweises. Für die Theorie bleibt hingegen die Frage zu beantworten, wie es zu begreifen sei, dass Gefühle durch Töne dargestellt werden können, da Gefühle etwas Seelisches, Töne aber etwas Sinnliches sind? Diese Frage lässt sich, dem Wesentlichen nach, in Folgendem beantworten. Gefühle sind Bewegungen unserer Seele; Töne sind ebenfalls nichts anderes als Bewegungen, an Körpern hervorgebracht. Zwischen körperlichen und seelischen Bewegungen besteht nun eine genaue Analogie, welche sich schon dadurch kundgiebt, dass wir die sprachlichen Bezeichnungen für Gefühlsbewegungen von körperlichen Bewegungen entnehmen. So spricht man von: »Erhebung«, »Versenkung« des Gefühls, von »Erregung«, »Aufregung«, »Erschütterung«, »Rührung« u. a. Dies alles sind zunächst Bezeichnungen verschiedener Formen körperlicher Bewegung, in denen wir aber eine Analogie mit gewissen Bewegungsformen unseres Gemüthes entdecken, daher wir diese Worte auch für die letzteren in Anwendung bringen. Durch diese Analogie erklärt es sich, dass in Tönen (körperlichen Bewegungen) genaue Abdrücke jeder Art von Gefühlen (Seelen-Bewegungen) gegeben werden können. Jedoch bleibt hierbei noch unerklärt, wie der sinnliche Ton eine geistige Wirkung hervorbringen, wie der körperliche Abdruck der Gemüthsbewegungen die Seele des Hörers afficiren kann. Dies wird dadurch begreiflich, dass der Ton im Grunde genommen kein eigentlich Materielles ist, sondern vielmehr ein Geistiges am Materiellen. Denn von dem Stoffe, der bewegt wird, gelangt nichts zu unserer Wahrnehmung; der Ton, ob er auch von Holz oder Metall gewonnen wird, ist doch nur die wahrgenommene reine Bewegung selbst, das Holz oder Metall als solches hören wir nicht; in dem bestimmten Ton mit seiner bestimmten Höhe oder Tiefe und seiner speciellen Klangfarbe vernehmen wir nur diese bestimmte Art der Bewegung,

Digitized by Google

durchaus aber nicht den Stoff selbst, an welchem sie vor sich geht.*) Somit ist der Ton, obwohl vom Materiellen herstammend, doch an sich frei von der Materie; er ist nur dargestellte Bewegungsform, welche letztere ebensogut an einem körperlichen Wesen als an dem geistigen Wesen des menschlichen Gemüthes zur Erscheinung kommen kann. Da also die im Ton dargestellte Bewegung beiden Sphären, der körperlichen und der geistigen, gemeinsam ist, so kann sie, obwohl durch körperliche Organe erzeugt, dennoch in der Seele empfunden werden. — Wie dieser Vorgang physischerseits vermittelt wird — durch die Nerven —, diese Frage schlägt in das Gebiet der Physiologie, und möge man sich darüber in den dahin bezüglichen Artikeln Gehör, Ohr u. s. w. unterrichten. — Wir gehen nun auf den oben ausgesprochenen Grundsatz, dass das Wesen der Musik in Gefühlsdarstellung bestehe, zurück. Der absoluten Geltung dieses Grundsatzes scheinen mehrere Momente zu widersprechen. Zunächst waltet in den intelligenteren Musikfreunden das Verlangen, in Tonwerken ausser einem Gefühlsinhalt auch einen Gedankeninhalt zu finden, und diesem Verlangen entspricht auch die Musik. Aber — wie in dem Artikel »Gedanke« ausgeführt ist — die in der Musik mitenthaltenen Gedanken sind lediglich solche, die mit den Gefühlen in innigster Verbindung stehen, die aus den Gefühlen selbst hervorgehen; der Gedanke ist also hier ein secundäres, abhängiges Element, ein blosses Accidens, und das Gefühl ist durchaus die Hauptsache. Einen anderen Widerspruch gegen jenen Grundsatz scheint die »Tonmalerei« zu begründen. Allerdings hat die Musik eine gewisse schildernde Kraft, vermittelst deren sie auch Sinnlich-Gegenständliches in einer gewissen Weise malen kann, und sie macht von dieser Fähigkeit nicht selten Gebrauch. Zuvörderst aber ist die malerische Schilderung nur eine Nebenrichtung der musikalischen Production; denn diese Tonbilder sind nur andeutende, also sehr unvollkommene, so dass sie sogar nicht erkannt werden können, wenn nicht ein erklärendes Wort des Textes oder der Ueberschrift sich dabei befindet; hingegen Gefühlsdarstellung kann die Musik vollkommen leisten; diese bleibt also ihre eigentliche Sphäre. Hierzu kommt noch, dass selbst bei schildernden Musiken eine Gefühlsdarstellung mit enthalten ist, ja, dass diese sogar die Hauptsache ausmachen muss, — wie dies in den Artikeln Charakter und Tonmalerei begründet wird. Also auch hier erweist sich das aufgestellte Prinzip nicht nur nicht als aufgehoben, sondern vielmehr als bestätigt. — Wir wollen endlich noch die Folgen entwickeln, die sich aus jenem Grundsatze für die musikalische Production und Reproduction ergeben. Da Gefühle den Inhalt tonischer Schöpfungen zu bilden haben, so wird jede Musik, die einen solchen Inhalt überhaupt nicht giebt, oder ihn in zu unbedeutendem Maasse repräsentirt, verwerflich sein. Zwar, da der Ton schon an und für sich Gefühlsausdruck ist, so kann es eine gänzlich gefühllose Musik nicht geben. Aber, wenn der Componist, statt aus seinem warm und lebhaft angeregten Gemüthe heraus zu schaffen, mit kaltem, reflektirendem Verstande seine Toncombinationen ersinnt, so werden diese ein natürliches, wahres Gefühl nimmer ausdrücken, und die Folge wird sein, dass der Hörer nichts oder äusserst wenig dabei empfindet. Es gehören zwar zu einer vollkommen musikalischen Composition mehrfache Eigenschaften: gewandte Handhabung der compositorischen Technik (der Harmonielehre, des Contrapunkts u. s. w.), Mannichfaltigkeit der Erfindung, schöne und sinngemässe Anordnung der Theile (die sogenannte Form) u. a.; aber das erste und unerlässlichste Erforderniss bleibt ein echter Gefühlsinhalt; wo dieser fehlt, da können andre, an sich noch so glänzende Vorzüge dem Werk keinen eigentlichen Kunstwerth verleihen. Dasselbe Prinzip gilt für die reproductive Darstellung. Sänger und Instru-

*) Allerdings wird die Wahrnehmung der Bewegung durch die Luft vermittelt; aber auch die Luft als solche vernehmen wir nicht, hören wir nicht. Sie ist nur der neutrale Stoff, der uns die Bewegung zuträgt.

mentisten werden wahrhaft Künstlerisches nur leisten, wenn sie durch ihren Vortrag das Gefühl der Hörer anregen, was natürlich nur der Fall sein kann, wenn ihnen der Vortrag aus eigenem, warmem und regem Gefühle hervorquillt. Der Besitz der wohlklingendsten und umfangreichsten Stimme, geschickte Tonbildung, Kehlfertigkeit, das Alles sind für den Sänger, welcher der Kunst im Geist und in der Wahrheit dienen will, nur Mittel zum Zweck; den letzteren aber sieht er vor Allem in dem Ausdruck des seelischen Momentes. Ebenso kann die grösste Virtuosität und äussere Eleganz des Spiels den Instrumentisten nicht zum wahren Künstler erheben, als welchen er sich vielmehr in erster Linie durch Gefühlsausdruck seines Vortrages bekundet. — Ferner aber hat der Vortragende nicht nur Gefühl im Allgemeinen zum Ausdruck zu bringen, sondern vielmehr die speciellen Arten des Gefühls, welche der Componist in seinen Tönen verkörpert hat, er hat das richtige Gefühl darzustellen. Dieses ist Sache der Auffassung, zu welcher es ausser der geeigneten Gefühlsanlage auch des Geistes, der Phantasie und gewisser Kenntnisse bedarf. Wir berühren hiermit ein Kapitel, welches an dieser Stelle nicht mehr erörtert werden kann, sondern dessen Ausführung in den Artikeln Auffassung und Vortrag gegeben ist. William Wolf.

Gefüllte Note (franz.: *note noire*), so viel als Viertelnote (s. d.).

Gegenbewegung (lat.: *motus contrarius*), s. Bewegung.

Gegenfuge (lat.: *fuga contraria*), genauer ausgedrückt Fuge in der Gegenbewegung (lat.: *contraria, per motum contrarium*) ist eine Fuge, in der die Nachahmung gleich von vorn herein in der Gegenbewegung stattfindet. Beispiele dieser Art findet man in J. S. Bach's »Kunst der Fuge«.

Gegenharmonie, auch Gegensatz in der Fuge, s. Kanon und Fuge.

Gegensatz. Der Gegensatz spielt in der Musik, wie in jeder Produktion schöner Künste eine bedeutende Rolle. Auf dem Gegensatz beruht einer der wichtigsten Momente der Schönheit. Da nämlich jede Erscheinung an sich einseitig ist, so fordert das Schönheitsprinzip, dass ihr Gegensatz herbeigezogen werde, damit sie sich zur Vollständigkeit ergänze. Jedes Werk unsrer grossen Meister bietet, in seinen grösseren und kleineren Abschnitten, ja in jeder Zeile, Beispiele von diesem bis in die feinsten Theile des künstlerischen Baues hineinwirkenden Prinzipe des Gegensatzes. Auf eine Partie von mildem Gefühlsausdruck folgt eine Abtheilung von kraftvollem Charakter; auf lebendig Bewegtes folgt ruhig Hinfliessendes; Heftiges wechselt mit Besänftigtem, Traurigkeit mit trostvollem Gefühl, Heiterkeit mit Ernst, Einfachheit mit complicirterer Gestaltung, und so in tausendfacher Weise. Die sogenannten Formen, die Gesetze der Anordnung für Sonaten, Rondos, Fugen u. s. w., wie sie sich im Laufe der Musikentwicklung festgestellt haben, weisen vor Allem dieses Prinzip auf. In Symphonien, Sonaten, Quartetten u. A. ist in der Regel der erste Satz von lebhaftem und kräftigem Charakter, während der zweite, in ruhiger und sanfter Stimmung gehalten, den Gegensatz bringt; in den einzelnen Sonatensätzen folgt der ersten Abtheilung, welche das Thema in stetiger ordnungsvoller Weise entwickelt, der sogenannte Modulationstheil, welcher sich durch sein chaotisches Gepräge als Gegensatz manifestirt; im Rondo findet etwas Aehnliches statt, und so in allen Compositionsformen. Der Gegensatz ist so sehr der Nerv des musikalischen Lebens, dass er sich schon im rhythmischen Grundbau, im Takte, bethätigt: in diesem wechseln gewichtige, betonte Takttheile mit gewichtlosen, leichten. — Wenn die Differenz zwischen den beiden entgegengesetzten Partien eine sehr grosse ist, so nennt man dieses Verhältniss Contrast. Der Contrast ist solchen Componisten, die gern auf den »Effekt« hinarbeiten, ein vielbeliebtes und gesuchtes Mittel; denn durch Aneinanderfügung von Contrastischem wird stets eine überraschende und starke Wirkung erzielt, zumal auf die weniger feingebildeten Hörer. Andrerseits aber finden wir den Contrast nicht selten in den Schöpfungen der grössten Tondichter, denen kein eitles Effektstreben, sondern der Sinn und künstlerische Geist ihrer Werke am

Herzen lag. Sie sahen sich zum Contrast oft durch ein Natur- und Schönheitsgesetz veranlasst; und zwar durch das Gesetz, welches sich in dem bekannten Sprüchwort ausdrückt: *Les extrèmes se touchent* (die Contraste berühren sich); das ist: wird etwas sehr stark nach einer Seite hin getrieben, so springt es plötzlich ab und ebenso weit nach der entgegengesetzten Seite über. Dieses Gesetz ist in Bezug auf die Kunstschönheit nichts Anderes als die unmittelbare Folge des obigen Gegensatz-Prinzipes. Da der Gegensatz die Ergänzung der Einseitigkeit bewirken soll, so muss, je stärker einseitig die erste Erscheinung war, um so schroffer der Gegensatz die andere Seite vorkehren. Da Weiches durch Starkes ergänzt wird, so wird sehr Weiches durch sehr Starkes ergänzt: je extremer in der einen Art, desto extremer der Uebersprung in die andre. Daher findet man in den Meisterwerken von grossartigem Inhalt die Contraste ziemlich häufig, und um so schärfere Contraste, je gewaltiger der Inhalt ist. William Wolf.

Gegittertes B (lat.: *b cancellatum*) ist eine der Bezeichnungen für das ♯. S. Kreuz, Notenschrift, Versetzungszeichen, Vorzeichnung.

Gehäkelte Notenschrift, s. Note, Notenschrift, Neume.

Gehe, Eduard Heinrich, deutscher Dichter von Dramen und Opern, geboren 1793 zu Dresden, gestorben 1850, ist der Verfasser der trefflich und geschickt angelegten Textbücher zu »Jessonda«, »Maja und Alpino oder die bezauberte Rose« (Leipzig, 1826), »das Schloss Candra« (Dresden, 1834), »Prinz Lieschen« u. s. w., die zu dem Besten in dieser Gattung gehören.

Gehend, in Bezug auf das Tempo eines Musikstücks, gilt von einer mässigen Bewegung; theoretisch bezeichnet dieser Ausdruck die Fortschreitung einer Stimme von einem Tone zum nächstliegenden anderen.

Gehirne, Franz, begabter deutscher Kirchencomponist, geboren 1752, war Regens chori und Mitglied des Stifts St. Matthias zu Breslau und starb ohne vorhergegangene Krankheit am 13. März 1811 zu Breslau. Das ist das Wenige, was man von den Lebensumständen dieses zu seiner Zeit hochgeachteten Tonkünstlers erfahren hat. Auch Hoffmann wusste in seinem Werke »die Tonkünstler Schlesiens« dem nur noch hinzuzufügen, dass G. von den Ober-Organisten J. G. Hoffmann und Berner, dem Vater, in Breslau musikalisch ausgebildet worden sei, und dass aus seinen für die Matthiaskirche geschriebenen und Manuscript gebliebenen Compositionen Talent und contrapunktisches Geschick hervorleuchte, wenn auch Mancherlei darin mehr dem Zeitgeschmacke als dem Wesen ächter Kirchenmusik huldige.

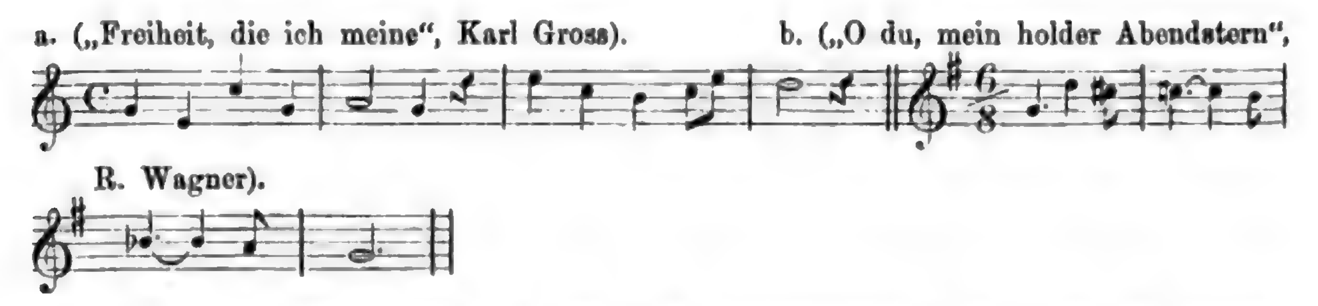
Gehör (lat.: *auditus*) ist die Fähigkeit, mittelst eines zu diesem Zwecke besonders eingerichteten Sinnesorgans gewisse Bewegungen der Körper wahrzunehmen. Das Organ, welches diese Wahrnehmungen vermittelt, ist das Gehörorgan oder das Ohr. Ueber die Beschaffenheit und Wirkung der wahrzunehmenden Bewegungen geben die Artikel: Akustik und Schall Aufschluss; über den Vorgang des Hörens selber lese man unter Hörorgan resp. Ohr nach. — Die Empfänglichkeit des Gehörs für musikalische Eindrücke heisst: »musikalisches Gehör«. Ueber diesen Begriff ist noch nicht genügende Klarheit vorhanden, weil derselbe in der Regel bald zu eng, bald zu weit gefasst wird. — Zu eng fassen ihn viele Physiker und Physiologen, wenn sie unter musikalischem Gehör nur diejenige Fähigkeit des Gehörorgans verstehen, welche die Wahrnehmung eines Klanges und seiner besonderen Eigenschaften vermittelt. Zu weit dagegen wird dieser Begriff von vielen Musikern gefasst, wenn sie ihn mit Musikanlage verwechseln, wenn sie also alle diejenigen Fähigkeiten und Fertigkeiten des G.'s einschliessen, welche bei Beschäftigung mit der Musik zu Tage treten können. — Bestimmter definirt man den Begriff »musikalisches G.« als diejenige Fähigkeit unserer Seele, durch G.organ, Nerven und Gehirn die Jdeen, Gedanken, Empfindungen und Gefühle Anderer zu vernehmen, sobald dieselben durch Tonverbindungen zur Darstellung gelangen. Das musikalische G. hat es also nicht mit der Wahrnehmung einzelner G.em-

pfindungen (s. d.) zu thun, sondern damit, solche Einzelwahrnehmungen zu einheitlichen Tonbildern zusammen zu fassen und die in diesen Bildern dargestellten seelischen Regungen der Componisten auf unsern eigenen psychischen Mechanismus zu übertragen. — Ausgeschlossen sind dann zunächst diejenigen Fertigkeiten, welche mehr auf dem Gedächtniss und der Erinnerungskraft beruhen, als specifisch musikalisch sind. Hierher gehört z. B. die Fertigkeit, absolute Tonhöhen, Intervalle und Accorde nach blossem Anhören genau bestimmen zu können, oder gehörte Ton- und Accordverbindungen längere Zeit festhalten und aus dem Gedächtniss (nach dem G.) wieder geben zu können. Diese Fertigkeiten, die man in der Regel als Tonsinn (s. d.) bezeichnet, sind zwar für einen Musiker von grossem Nutzen; es kann sie aber Jemand in einem hohen Grade besitzen, ohne eigentlich musikalisch beanlagt zu sein, ohne also wirklich musikalisches G. zu haben. — Ausgeschlossen ist ferner das sinnliche Vorstellungsvermögen, die Einbildungskraft (Imagination) oder die Phantasie im weitesten Sinne, d. h. die Fähigkeit, ohne sinnliche Eindrücke sich die Wirkung von Tonverbindungen u. s. f. vorstellen zu können. (Siehe Einbildung und Phantasie.) Dem productiven wie dem reproducirenden Musiker muss diese Fähigkeit sinnlicher Anschauung in hohem Grade beiwohnen, wenn er Anspruch auf Genialität machen will; der blos passiv geniessende Musikfreund kann auch ohne diese Gabe für die Musik sehr empfänglich sein. Sie gehört also nicht zu der Fähigkeit, welche man mit dem Ausdrucke »musikalisches G.« bezeichnet. — Sollen aber in unserer Seele bei Anhörung eines Tonstückes dieselben Vorgänge in demselben Grade hervorgerufen werden, wie sie in der Seele des Componisten bei Conception seiner Schöpfung statt hatten, so ist zunächst erforderlich, dass unser psychischer Mechanismus dieselbe Regsamkeit und Empfänglichkeit besitze, wie derjenige des Componisten. Diese Empfänglichkeit muss angeboren sein, wenn auch Erziehung und Bildung nicht ohne Einfluss auf sie ist. Das musikalische Genie muss sie im höchsten Grade besitzen. Zum höchsten Grade dieser Erregbarkeit sind nur sehr wenige begnadigte Naturen befähigt. Von diesem höchsten Grade bis herab zur Unempfindlichkeit gegen derartige Einwirkungen ist ein grosser Zwischenraum, in welchem noch viele Grade der Empfänglichkeit zu unterscheiden sind. Hieraus ergiebt sich von selbst, warum dasselbe Tonstück auf verschiedene Hörer so verschiedenartig wirken kann. Aber auch auf dieser langen Stufenleiter sind viel weniger Musiktreibende anzutreffen, als man gemeinhin annimmt. Zunächst muss man von allen denen absehen, welche aus irgend welchen Gründen eine Empfänglichkeit heucheln, ohne sie zu besitzen. Dann sind alle diejenigen auszusondern, bei denen die Empfänglichkeit durch Gründe erregt wird, die gänzlich ausserhalb der Tonstücke selbst liegen. Solche Gründe sind z. B. die Freude über den schönen Ton einer Sängerin oder eines Instruments, die Bewunderung für Virtuosenkünste und stark aufgetragene Effekte, die Lust am Komischen oder am Entsetzlichen und Graulichen u. s. f. Die Uebrigbleibenden würden eine sehr kleine kunstverständige Gemeinde bilden; das musikalische Gehör in diesem weiteren Sinne würde demnach nur wenigen für die Musik empfänglichen Personen eigen sein. — Diese zu einem eingehenderen Verständnisse der Musik erforderliche Empfänglichkeit sollte man indessen nicht in den Begriff »musikalisches G.« einschliessen, denn dieselbe ist nicht specifisch musikalisch, sondern vielmehr die allgemeine Vorbedingung für das künstlerische Verständniss überhaupt. »Musikalisches G.« im engeren Sinne ist demnach die Fähigkeit, die zu einem Tonstücke verbundenen Töne und Zusammenklänge so unterscheiden, vergleichen und zusammenfassen zu können, wie der Componist sie unterschieden, verglichen und zusammengefasst haben will. In diesem Sinne ist das »musikalische G.« nach meiner Auffassung, der freilich noch andere Auffassungen gegenüberstehen, eine allen vollsinnigen Menschen angeborene, entwickelungsfähige aber auch entwickelungsbedürftige Anlage. Will man erkennen, worin diese Anlage besteht und wie sie sich ent-

wickeln lässt, so muss man die Thätigkeit des G.'s bei Auffassung von Ton- und Accordverbindungen genauer betrachten. Das G. hat es hierbei nur mit Klängen zu thun. Ein Klang (s. d.) ist ein Schall, der durch regelmässige, periodische Bewegungen hervorgerufen wird, d. h. durch Bewegungen, die nach genau denselben Zeitabschnitten in genau derselben Weise wiederkehren. Solche Bewegungen heissen Schwingungen (s. d.). Fast alle Schwingungen, die musikalisch verwerthbare Klänge erzeugen, sind aus einfachen Schwingungen zusammengesetzt. An einer zusammengesetzten periodischen Bewegung lässt sich nur ein Fünffaches unterscheiden, nämlich: 1) wie lange jede Gesammtschwingung dauert (s. Schwingungsdauer), resp. wie viel Schwingungen auf eine bestimmte Zeit kommen (s. Schwingungszahl), 2) wie lange die ganze Bewegung anhält (Bewegungsdauer), 3) wie gross der Weg (die Schwingungsweite) ist, den der schwingende Körper bei jeder Schwingung durcheilt, 4) aus welchen Einzelschwingungen sich jede Schwingung zusammensetzt, 5) wie diese Einzelschwingungen innerhalb jeder Periode gegeneinander zu liegen kommen. — Zur Auffassung des letztern (der sogenannten Phasenunterschiede, s. d.) besitzt das Ohr nach eingehenden Untersuchungen*) keine Fähigkeit. Demnach vermag das Gehör bei einer Klangwahrnehmung nur ein Vierfaches zu unterscheiden. Jeder Klang hat also nur vier verschiedene Eigenschaften, durch die er von andern Klängen unterschieden, mit ihnen verglichen und zusammengefasst werden kann. Dieses sind: 1) Höhe oder Tiefe (Tonhöhe), abhängig von der Schwingungszahl resp. der Schwingungsdauer, 2) Länge oder Kürze (Tondauer), abhängig von der Bewegungsdauer, 3) Stärke oder Schwäche (Tonstärke), abhängig von der Schwingungsweite, 4) Klangfarbe (s. d.), abhängig von Zahl, Art und Stärke der Einzelschwingungen, aus denen jede einzelne Schwingung besteht. — Nach diesen vier Eigenschaften hat das »musikalische G.« die einzelnen Bestandtheile eines Tonstückes zu unterscheiden, zu vergleichen und zusammenzufassen. — Die absolute wie die verhältnissmässige Tonstärke der einzelnen Klänge, so weit dieselbe nicht als bloses Mittel zur Abgrenzung von Tondauermaassen (s. Metrum) benutzt wird, hängt so innig mit dem Inhalte eines Tonstückes zusammen, dass nur ein wirklich künstlerisches Verständniss die Intentionen des Componisten zu erkennen vermag, um so mehr, als dieses Moment von den Componisten nur annäherungsweise und ganz im Allgemeinen angegeben werden kann (s. Dynamik). Aehnlich verhält es sich in Rücksicht auf die Eigenschaft der Klangfarbe (s. Ausdruck und Vortrag). Die Gabe der Auffassung nach diesen Seiten hin gehört also mehr zu dem auf S. 166 besprochenen Theile unserer Musikanlage, als zum musikalischen G. im engeren Sinne. Dass eine Ausbildung des G.'s zur Auffassung und Unterscheidung feinerer Nüancen in dieser Beziehung möglich, natürlich und nothwendig ist, bedarf gar keines Nachweises; eben so selbstverständlich ist, dass diese Ausbildung nur durch aufmerksames Beobachten beim Anhören künstlerisch ausgeführter Musik zu erlangen ist. — Die Fähigkeit, in Beziehung auf absolute und relative Tondauer die Intentionen des Componisten zu erkennen, bezeichnet man in der Regel mit dem Ausdrucke rhythmisches Gefühl oder Taktsinn (s. d.). Auch diese Fähigkeit rechnet man also nicht zu dem »musikalischen G.« im engsten Sinne. Der Ausdruck »musikalisches G.« wäre in diesem engsten Sinne also zu definiren als die Fähigkeit, die einzelnen Bestandtheile eines Tonstückes rücksichtlich ihrer Tonhöhe nach den Intentionen des Componisten unterscheiden, vergleichen und zusammenfassen zu können. — Dass das Vermögen zur Unterscheidung von hoch und tief, von höher und tiefer, einer Ausbildung fähig und bedürftig ist, könnte leicht nachgewiesen werden; indessen ist diese Seite des »musikalischen G.'s« im engsten Sinne doch von zu untergeordneter Bedeutung für die musikalische Auffassung. Wichtiger ist das Vermögen zur Vergleichung und zur

*) Helmholtz, „Die Lehre von den Tonempfindungen", S. 190 ff.

Zusammenfassung der einzelnen Tonhöhen zu einheitlichen Tonbildern. Es handelt sich hierbei nicht um das bewusste Erkennen, dass die verglichenen Töne dies oder jenes Intervall, diesen oder jenen Accord bilden, sondern nur um das Erkennen einer Aehnlichkeit in der Tonhöhe und um die Empfindung für den Grad dieser Aehnlichkeit, die man Tonhöhenverwandtschaft zu nennen pflegt. Zu dieser Vergleichung und Zusammenfassung bedarf das Ohr bestimmter Maasse, an denen es die Tonverwandtschaft messen kann. Diese Maasse sind nach meiner Auffassung, deren Begründung man in meinen andern Artikeln nachlesen mag: 1) die drei Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz), zu deren Auffassung die Anlage angeboren ist, wie die Anlage zur Auffassung einfacher Verhältnisse überhaupt; 2) der Ganz- und Halbton, zu deren Auffassung das Ohr erst durch häufiges Anhören dieser Schritte entwickelt und ausgebildet werden muss. Hieraus ergeben sich zwei Arten von *Tonhöhenverwandtschaft* (s. d.): a) die harmonische, b) die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe. Das Ohr erkennt beide Arten durch Abmessen der betreffenden Intervalle. Das musikalische G. im engsten Sinne reducirt sich demnach darauf, die vermittelnden Intervalle (reine Octave, reine Quinte, grosse Terz, Ganz- und Halbton) in allen möglichen Verbindungen und Zusammensetzungen genau und schnell abmessen zu können. Aus den Artikeln *Consonanz* und *Dissonanz*, *Fortschreitung* u. s. w. ergiebt sich, dass die Zahl der möglichen Verbindungen jener Intervalle eine ganz unbegrenzte ist, und dass diese möglichen Intervallcombinationen bald sehr einfach, bald sehr zusammengesetzt sein können. An derselben Stelle findet man ferner, dass die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe für sich nur erkannt wird von solchen Hörern, die sich schon viel mit Musik beschäftigt haben, weil erst die Gewöhnung des G.'s an die Ganz- und Halbtonschritte zu dem Besitze der erforderlichen Maasse führt. Da nun nach meiner Auffassung nur die Anlage zur Auffassung der drei Grundintervalle den Menschen, und zwar allen vollsinnigen Menschen, angeboren wird, so muss zur Auffassung solcher Tonhöhenverwandtschaften, in denen das Ohr complicirtere Intervallverbindungen abzumessen hat, erst gebildet werden. Dass diese Ausbildungsfähigkeit wirklich vorhanden und nothwendig ist, ergiebt sich hieraus von selbst. Beachtet man das, was unter Fortschreitung mitgetheilt wurde, so wird klar werden, warum ein Ohr, welches die Verwandtschaft zwischen den Tönen im Beispiele a zu erkennen vermag, noch nicht befähigt zu sein braucht, das Beispiel b richtig aufzufassen.



Diese Ausbildungsfähigkeit ist eine ganz unbegrenzte, weil, wie aus meinen früheren Artikeln zu ersehen ist, die Zahl der möglichen Intervallverbindungen und deren Verschiedenheit eine ganz unbegrenzte ist. — Unser musikalisches G. im engeren Sinne lässt sich nun nach zwei verschiedenen Seiten entwickeln. Zunächst kann es geübt werden, die vermittelnden Intervalle immer genauer abmessen zu lernen. Von einem Geiger oder Sänger, der dies im hohen Maasse versteht, sagt man, er habe eine gute oder reine Intonation. Wer Fehler in der Intonation leicht erkennt, dem spricht man ein »gutes« oder »feines« G. zu. Ein solches ist für einen Musiker von grosser Wichtigkeit, da die reine Intonation ein nicht zu unterschätzendes Moment der Schönheit in der Musik ist. Theils durch besondere Uebungen, theils durch häufiges Anhören rein

ausgeführter Musik, kann dasselbe zu einer grossen Schärfe entwickelt werden. Für die eigentliche musikalische Auffassung ist diese Fähigkeit aber von nur untergeordneter Bedeutung; zu einem feinen G. gelangen auch oft ganz unmusikalische Personen, so z. B. Akustiker, Mechaniker und Instrumentenstimmer, die Veranlassung zu häufiger Uebung in dieser Beziehung haben. Zum grossen Glücke für unsere jetzige Musikentwickelung ist das G. der meisten Musiker nicht so fein, dass es allzu grossen Anstoss an den unreinen Intervallen unserer temperirten Stimmung nähme. — Das musikalische G. lässt sich aber ferner auch dahin entwickeln, dass es immer zusammengesetztere Verbindungen der Grundintervalle und immer ferner liegende Anwendungen der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe in ihre Einzelbestandtheile auflösen lernt, die Tonhöhenverwandtschaft also auch in schwierigen Fällen leicht und schnell erkennt. Wer diese Fähigkeit in hervorragendem Grade besitzt, der hat nach meiner Bezeichnung ein »gebildetes« musikalisches G. Die Ausbildung dieser Anlage sollte Gegenstand eines bis jetzt leider vernachlässigten Theiles des praktischen Musikunterrichts sein, nämlich der »Gehörbildungslehre«. Einigen Ersatz verschafft man sich in dieser Beziehung dadurch, dass man sich eingehend mit der Musik aller Zeiten und Style beschäftigt. — Aus der Thatsache, dass die Verbindungen der drei Grundintervalle unbegrenzt mannigfaltig sind, und dass diese Mannigfaltigkeit durch Zuziehung der Nachbarschaft in der Tonhöhe noch unendlich vermehrt wird, ergiebt sich folgende beherzigenswerthe Consequenz: »Tonverbindungen, deren Auffassung eine grössere Gewandtheit des Gehörs in Zerlegung von Intervallverbindungen erfordert, als man sich augenblicklich erworben hat, klingen zusammenhangslos und darum unangenehm. Dazu kommt, dass das Ohr sich in gewisse Wendungen so eingewöhnt, dass ihm andere unangenehm und störend werden. Der Grad der Bildung unseres musikalischen G.'s wirkt also auf unsern Geschmack bedingend ein, und zwar in allererster Linie. Die Möglichkeit einer solchen Entwickelung gebietet daher Jedem, in seinen Urtheilen sehr vorsichtig zu sein. Man meide deshalb die unter Musikern wie unter Dilettanten sehr verbreitete Unsitte, über die Compositionen eines Meisters ohne längere Prüfung ein absprechendes Urtheil zu fällen, sobald seine Musik »»nicht zu klingen«« scheint. Die absprechenden Urtheile über bahnbrechende Tonschöpfungen, und namentlich über die Leistungen neuerer Componisten, beruhen grösstentheils nicht auf einem Verletzen musikalischer Gesetze von Seiten der Componisten, sondern auf der eigenen unzureichenden, weil einseitigen musikalischen Bildung der Urtheilenden«. (Vgl. des Verf. »Elementarbuch der Harmonie und Modulationslehre« S. 23). Otto Tiersch.

Gehörbildung. Alle Sinnesorgane lassen sich durch Uebung und Gewöhnung entwickeln und verschärfen, also für bestimmte Wahrnehmungen bilden. Dasselbe ist mit dem Gehörorgane der Fall. Von G. spricht man indessen nur in musikalischer Beziehung und versteht darunter die Entwickelung derjenigen Anlage, welche musikalische Eindrücke zu vermitteln hat. Näheres sehe man in dem Art. »Gehör« nach. O. T.

Gehörempfindung ist die durch gewisse Bewegungen der Körper hervorgerufene Reizung der Gehörnerven. Die Wahrnehmung einer solchen Empfindung heisst ein Schall (s. d. und Akustik). O. T.

Gehörquinten, s. Ohrenquinten.

Gehörquinten, s. Fortschreitung (der Intervalle).

Gehot, John, belgischer Violinvirtuose, Instrumentalcomponist und didaktisch-musikalischer Schriftsteller, um 1756 geboren, besuchte auf Concertreisen England, Deutschland und Frankreich, lebte aber zumeist in London. Seine verschiedenzeitig in Sammlungen zu Paris, Berlin und London erschienenen Quartette, Trios und Duos für Streichinstrumente waren sehr beliebt. Ausserdem hat er eine Violinschule, betitelt »*Art of bowing the Violin*«, eine Instrumentationsmethode: »*The complete instructor for every instrument*« (London,

1790) und ein Lehrbuch: *»A treatise on the theory and practice of music«* (London, 1784) veröffentlicht.

Gehra, Johann Heinrich, deutscher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren um 1715 zu Langenwiese bei Ilmenau, war gräfl. reuss'scher Kammermusiker und Organist an der Hauptkirche zu Gera und starb am 26. Septbr. 1785. Seine damals sehr gerühmten Kirchencantaten und übrigen Arbeiten sind Manuscript geblieben. — Sein Sohn und Schüler, Johann Gottlieb G., geboren um 1745 zu Gera, erwarb sich auf Kunstreisen 1770 durch Deutschland und Frankreich einen glänzenden Ruf als Harfen- und Claviervirtuose. Seit 1772 lebte er in Lyon als Musiklehrer und Inhaber einer Musikhandlung und Notenstecherei, starb aber daselbst schon um 1778. In Frankreich sollen Flötenconcerte und kleinere Harfen- und Clavierstücke seiner Composition erschienen sein.

Gehring, Franz, hervorragender deutscher Musikfeuilletonist, verfasste, in Bonn lebend, seit Bischofs Tode die Theater- und Concertberichte, sowie die musikliterarischen Besprechungen für die Kölnische Zeitung, bis er 1871 nach Wien übersiedelte und in gleicher Thätigkeit für dortige Blätter seinen Ruf als tüchtiger Kritiker befestigt und vergrössert hat.

Gehring, Johann Michael, einer der grössten Hornvirtuosen des 18. Jahrhunderts, geboren am 14. Aug. 1755 zu Dürrfeld im Würzburg'schen, besuchte von 1763 an die Klosterschule zu Ebrach, wo er u. A. im Gesang und Violinspiel unterrichtet und ziemlich weit gebracht wurde. Als er in Würzburg Theologie studirte, lernte er Abt Vogler kennen, in dessen Umgange er sich der Tonkunst so entschieden zuwandte, dass er, um seinem Fachstudium entsagen zu dürfen, zu seinem Vater, einem Jägermeister, zurückkehrte und mit demselben das Waidwerk betrieb. Daneben übte er das Hornblasen mit einem Erfolge, dass seine Technik den Grad gewöhnlicher Kunstfertigkeit bald hoch überragte. Der Graf Bender in Dresden, welcher ihn nach dem Tode seines Vaters als Jäger in den Dienst nahm, liess ihn deshalb durch Hummel musikalisch weiter ausbilden und nahm ihn um die Zeit des bairischen Erbfolgekriegs mit nach Wien, wo G. als Virtuose in den Kreisen der Aristokratie ein solches Aufsehen erregte, dass ihn der Erzherzog Maximilian als ersten Hornisten des Orchesters der italienischen Oper anstellen liess. Im J. 1781 vertauschte G. diese Stelle mit einer eben solchen in der Privatkapelle des Fürsten Graschalkowitz, machte mit Tyrei 1785 eine sehr erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland und die Schweiz und wurde nach seiner Rückkehr, 1787, vom Fürsten zum Kammermusiker und ersten Kammersänger ernannt. Er starb zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu Wien.

Gehring, Johann Wilhelm, ausgezeichneter deutscher Fagottvirtuose und guter Musiker, war seit 1753, als Amtsnachfolger Gebel's, fürstl. schwarzburg'scher Kapellmeister und starb als solcher 1787 zu Rudolstadt. Auch als Componist war er vortheilhaft bekannt; seine Compositionen sind jedoch Manuscript geblieben. — Sein Sohn, Ludwig G., geboren um 1762 zu Rudolstadt, kam 1780 mit dem Rufe eines vorzüglichen Flötisten in das Hoforchester zu Wien und erlangte die besondere Gunst des Kaisers Joseph II., der ihn auf seine Kosten zu Kunstreisen nach Frankreich und Italien schickte, wo G. Beifall und Bewunderung fand. G. starb 1821 zu Wien als pensionirter kaiserl. Kammermusiker.

Gehse, s. Walker.

Geibel, Friedrich, ein vorzüglicher deutscher Orgelbauer, der trotz allzu kurz bemessener Lebenszeit sehr verdienstvoll in seinem Fache in Dessau gewirkt hat. Geboren 1803 zu Wetzlar, starb er schon am 5. Decbr. 1840 zu Dessau.

Geibel, Konrad, trefflicher deutscher Orgelspieler und Pianist, geboren 1813 zu Lübeck, war ein Bruder des berühmten lyrischen Dichters, Emanuel Geibel, mit dem zusammen er in seiner Vaterstadt eine tüchtige Schulbildung erhielt. Er folgte schliesslich seinem Drange zur Tonkunst, für welchen Zweck

er sich praktisch und theoretisch auf's Beste unterweisen liess. Selbstständig geworden, trat er mit Liedern, Kirchengesängen, Clavier- und Orgelstücken hervor und übernahm die Organistenstelle an der reformirten Kirche zu Lübeck, die er bis zu seinem Tode, am 24. April 1872, inne hatte.

Geier, Martin, deutscher Musiker, geboren 1614 zu Leipzig, gestorben 1680 zu Freiberg, war ein Schüler von Heinrich Schütz in Dresden und hat über diesen seinen Lehrer interessante Aufschlüsse und Mittheilungen gegeben.

Geige ist der Geschlechtsname aller derjenigen Saiteninstrumente, bei welchen der Spieler die Saiten als Klangerreger durch Anstreichen mit einem Bogen in Schwingungen versetzt, während er den gewünschten Tonhöhen entsprechende Theile von der Saite durch Aufsetzen der Finger abgrenzt. Die Benennung G. ist romanischen Ursprungs, von *gigue* (franz.) oder *guigua* (ital.), d. i. Schenkel abgeleitet und nicht vor 1200 im Mittelhochdeutschen an die Stelle des deutschen Namens Fiedel (s. d.) getreten. Die gegenwärtig allein noch bekannten von den in Art und Grösse sehr verschiedenen Geigen sind: 1) die Discantgeige oder Violine (ital.: *Violino*, franz.: *Violon*); 2) die Altgeige, Bratsche oder Armgeige (ital.: *Viola alta* oder *Viola da braccia*, franz.: *Viole*); 3) die Tenor- oder kleine Bassgeige (ital.: *Violoncello*); 4) die grosse Bassgeige, Contrabassgeige, Contrabass oder Contraviolon (ital.: *Violone*, franz.: *Basse de Violon*); 5) die älteren, gegenwärtig ausser Gebrauch gekommenen Arten: a) der Liebesgeige (ital.: *Viola d'amore*, franz.: *Viole d'amour*); b) der Kniegeige (ital.: *Viola da gamba*), des Vorläufers unseres Violoncellos; c) einige andere Arten der *Viola*, als: *Viola bastarda* (veraltete Gattung der *Viola da gamba*), ferner *Viola di bordone* (Baryton), dann *Viola pomposa*, endlich *Viola da spalla* (Schultergeige); 6) die *Tromba marina* oder der Trumbscheit und noch mehrere andere. Alle die zuletzt genannten Geigenarten sind, ihrer grösseren oder geringeren Unvollkommenheiten wegen und weil sie der modernen Technik nicht Genüge zu leisten vermochten, von den vier ersten völlig verdrängt, welcher Verlust, ausgenommen höchstens die *Viola d'amore*, kaum zu beklagen ist. — Allen Geigengattungen gemeinsame Theile sind folgende: die Saiten mit dem Saitenhalter, Hals, Griffbrett und Wirbelkasten; der Resonanzkörper (Decke, Boden und Zargen); der Steg, die Stimme und der Balken; der Bogen. Alle diese Gattungen sowohl, wie Instrumenttheile finden in den betreffenden Einzelartikeln Erledigung; über Bau, Technik, Umfang, Charakteristik u. s. w. unserer modernen Geigen insbesondere sehe man die Artikel Violine, Viola, Violoncello und Contrabass.

Geigenbogen, s. Bogen.

Geigenclavicymbel, s. Bogenclavier.

Geigenclavier, dasselbe was Bogenclavier (s. d.).

Geigenharz, s. Colophonium.

Geigeninstrument, s. Geige und Streichinstrument.

Geigenprincipal, nennt man ein selten vorkommendes, durch seinen schneidenden geigenartigen Klang sehr angenehmes 1,25- auch 2,5metrig aus Zinn gefertigtes Orgelregister. Dasselbe, eine Flötenstimme (s. d.) ist enger mensurirt als das gewöhnliche Principal, hält im Klange ungefähr die Mitte zwischen diesem und der Gambe (s. d.), und wird meist im Manual gesetzt gefunden. In der Waltershausener Orgel steht ein G. 2,5metrig im Prospekt des Oberwerks. O.

Geigenregal ist ein Regal (s. d.) der Orgel, das, ein Rohrwerk (s. d.), in neuerer Zeit fast gar nicht mehr gebaut wird. Mehr berichtet W. Wolfram in seinem Werke über die Orgel (Gotha, 1815), Seite 181. Für diese Orgelstimme findet man auch die Namen Jungfernregal und Singendregal in Gebrauch. O.

Geigenwerk, nürnberg'sches, s. Gambenwerk.

Geiger, Joseph, Pianist und Componist, geboren 1814 im Niederöstreich'-schen, lebte als vom Kaiserhofe wie vom Publikum geschätzter Musiklehrer zu Wien und veröffentlichte Clavier- und Kirchencompositionen. Eine Oper von ihm, »Wlasta« gelangte 1840 daselbst zur Aufführung, verschwand aber alsbald wieder, ohne Erfolg gehabt zu haben. G. selbst starb am 30. Decbr. 1861 zu Wien. — Seine Tochter, Constanze G., 1836 zu Wien geboren, erhielt sehr früh von ihrem Vater Clavierunterricht und erregte als sogenanntes musikalisches Wunderkind seit ihrem sechsten Jahre in Wien und auf mehreren Concertreisen Aufsehen. In nicht geringerem Grade machten sich auch ihre Compositionsanlagen bald geltend und im Laufe der Zeit sind von ihr Clavierstücke, sowie Gesänge und Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts im Druck erschienen. Sie lebt gegenwärtig als Pianistin und Musiklehrerin zu Wien.

Geiger oder **Jäger,** Konrad, einer der berühmtesten deutschen Meistersinger des 13. Jahrhunderts, der in einem alten Meistergesang und in andern älteren Schriften als der zehnte von den zwölf ältesten Meistern aufgeführt wird. Diese Quellen nennen ihn auch einen Musikanten und als seinen Geburtsort Würzburg. Alle näheren Mittheilungen fehlen.

Geigerkönig, s. König der Geiger.

Geijer, Erik Gustaf, vorzüglicher schwedischer Tonkünstler, Dichter und Geschichtsforscher, geboren 1783 zu Ransätter in der Provinz Wermeland, war Professor der Geschichte an der Universität zu Upsala und starb daselbst im J. 1847. Gesänge und Clavierstücke seiner Composition sind im Druck erschienen und auch weiter vortheilhaft bekannt geworden. Sein Hauptwerk ist jedoch eine mehrbändige Sammlung alter schwedischer Nationallieder, die Frucht bedeutenden Fleisses, welche er in Verbindung mit A. A. Afzelius unter dem Titel »*Svenska folkvisor*« (3 Bde., Stockholm, 1814—1816) herausgab.

Geissler, Johann Gottlieb, deutscher Tonkünstler, geboren 1776 und gestorben 1827 als Musiklehrer zu Zittau. Er ist der Verfasser einer »Beschreibung und Geschichte der neuesten und vorzüglichsten Instrumente und Kunstwerke für Liebhaber und Künstler«, welches Buch 1811 in zweiter Auflage erschien.

Geissler, Karl, tüchtiger deutscher Componist und Musikpädagog, geboren am 28. April 1802 zu Mulda bei Frauenstein in Sachsen, verdankte seine wissenschaftliche und musikalische Bildung seinem Vater, dem dortigen Organisten und Cantor K. B. Geissler, dem er auch schon mit neun Jahren den Orgeldienst zum Theil abnehmen konnte. Zwölf Jahre alt, wurde G. auf das treffliche Gymnasium zu Freiberg gebracht, wo ihn zugleich der damalige Domorganist im Clavier- und Orgelspiel, sowie der Cantor und Musikdirektor Fischer in der Harmonie- und Compositionslehre weiter unterrichteten. Als er 18 Jahre alt war, wurde er Präfect des Freiberger Stadtsingechors und fand sich dadurch zu eigenen Compositionen sehr angeregt, wie er denn gleichzeitig sich in der Direktion und in der Partiturenkenntniss üben und vervollkommnen konnte. Als Pianist trat er zu gleicher Zeit in den Gewandhausconcerten zu Freiberg wiederholt auf und versah endlich mehrere Jahre lang auch den Orgeldienst in der St. Petrikirche. Im J. 1822 wurde er bereits als Organist und dritter Lehrer an die Stadtschule nach Zschopau berufen, rückte später zum zweiten Lehrer auf und übernahm damit zugleich die Leitung der Kirchenaufführungen und Concerte der Stadt. In dieselben, nur einträglicheren Stellen wurde er 1854 nach Bad Elster gezogen und starb auch daselbst im J. 1869. — Seine Compositionen bestehen in zahlreichen instruktiven Clavierstücken, vielen Präludien, Fantasien, Fugen für Orgel, kleinen Kirchengesängsachen, mehrstimmigen Gesängen u. s. w., Alles gediegen und von Werth. Ausserdem redigirte er ein »Museum für Orgelspieler«, das »Repertorium für Deuschlands Kirchenmusiken« und den »jungen Pianofortespieler«, Sammlungen, die viele Tonstücke von ihm mitenthalten. Endlich hat er auch ein Choralbuch mit 340 Melodien herausgegeben.

Geist; geistreich; geistvoll. Von jeder Leistung im Gebiet schöner Künste wird Geist verlangt, von musikalischen Productionen nicht minder als von denen der Poesie, der Malerei und anderer höherer Künste. Mit dieser Forderung kann zweierlei gemeint sein, je nachdem das Wort »Geist« in einer weiteren oder einer engeren Bedeutung gefasst wird. Nimmt man es im allgemeinsten Sinne — als Inbegriff aller geistigen Kräfte und Eigenschaften, als Gegensatz zum »Materiellen, Sinnlichen, Körperlichen« — so ergibt sich die Nothwendigkeit obiger Forderung bereits aus dem Urwesen der Künste. Denn alle Künste sind Darstellungen eines geistigen Inhalts in sinnlicher Form: die Poesie drückt durch Worte Gedanken, die Musik durch Töne Gefühle, die Malerei durch sichtbare Gebilde Handlungen, Situationen, Stimmungen aus, u. s. f. Obiger Grundsatz verlangt also vom Künstler, dass er des eigentlichen und wahren Wesens der Kunst eingedenk sein, und die sinnliche Seite derselben stets als Mittel zum Ausdruck eines Geistigen, niemals aber als Zweck ansehe und behandle. Für den Componisten fliesst hieraus das Princip, dass er es nie bei blossen leeren Toncombinationen, die nichts ausdrücken, bewenden lassen dürfe; für den vortragenden Musiker: dass äussere Richtigkeit und selbst äussere Schönheit (Wohlklang) seiner Leistung noch keinen Kunstwerth verleihen, sondern erst die Darstellung des geistigen Gehaltes der Composition, der »Vortrag«; ferner, dass technische Geschicklichkeit, Virtuosität an sich auf künstlerische Bedeutung keinen Anspruch machen kann, sondern nur als das Handwerk der Kunst zu betrachten ist, das ihrem geistigen Wesen dienstbar werden soll. Es sind dies jene Principien, deren speciellere Ausführung bereits in den Artikeln »Charakter« und »Gefühl« gegeben ist, daher füglich hier übergangen werden kann. — Nimmt man hingegen »Geist« im engeren Sinne, speciell als denkenden Geist — im Gegensatz zum Gefühl —, so würde obiger Satz bedeuten: dass in jeder Kunstproduction ein Gehalt an »Gedanken« vorhanden sein solle. Auch diese Forderung hat, wie für die Kunst überhaupt, so für die Musik ihre Giltigkeit, selbst für die reine, wortlose Instrumentalmusik. Die Erörterung dieses Grundsatzes kann jedoch hier ebenfalls unterbleiben, da dieselbe in dem Artikel »Gedanke« ihre Stelle gefunden hat. — Nun wird aber das Wort »Geist« noch in einer dritten Bedeutung gebraucht, in welcher es eine bestimmte Art des Geistes, oder eine bestimmte Anwendung geistiger Fähigkeiten bezeichnet, und mit demjenigen Begriff übereinkommt, der sich in dem französischen »*esprit*« und dem deutschen »geistreich« ausspricht. Das »Geistreiche« gehört zunächst der Poesie an, als derjenigen Kunst, die es überhaupt mit dem speciell Geistigen, mit dem Gedanken und seinem Ausdruck zu thun hat. Hier bekundet sich der »*esprit*« in erfindungsreichen, phantasievollen, interessanten, überraschenden Wendungen sowohl des Gedankens als des Ausdrucks. Ein speciell geistreicher Schriftsteller, wie z. B. Heine, wählt zur Darstellung seiner Gedanken nie die nahe liegenden, die sich durch die Sache selbst anbietenden Ausdrücke, auch keineswegs immer solche Bilder und Metaphern, die durch ihre Schönheit wirken, und die man als »poetische« preisen würde, sondern zumeist solche, die überraschen, die durch Seltsamkeit, durch Offenbarung einer originellen Denkart, durch bunte Untereinanderwürfelung verschiedenartiger, meist contrastischer Begriffe, einen lebhaften, blendenden Effekt machen; ebenso geben seine Gedanken selbst nicht diejenigen Bemerkungen über die Dinge, die durch einfach-folgerichtige Betrachtung gewonnen werden, auch meistens nicht jene »tiefen« Wahrheiten und Ideen, welche der eigentliche Denkergeist, der geistvolle Dichter aus dem Schachte der Gedankenwelt ans Licht führt, — sondern er weiss mit ausnehmender Geschicklichkeit und Erfindungskraft an den Dingen solche Eigenschaften und Beziehungen zu entdecken, die durch ihre Sonderbarkeit eine pikante Wirkung machen, die uns neu, eigenthümlich erscheinen, uns die Originalität des Autors bewundern lassen, oft auch uns zum Lachen bringen, oder, durch contrastische Zusammenfügung des Traurigen und Lustigen, ein trübes Lächeln

erregen — in welchem letzteren Falle der Dichter sich in dem speciellen Gebiete des »Humors« bewegt. — Man sieht, das Geistreiche manifestirt sich im Allgemeinen, bei reicher und lebendiger Erfindungskraft, durch ein freies, willkürliches, launenhaftes und launiges Schalten des Geistes; es ist ein springendes Verfahren mehr als ein entwickelndes, mehr auf Vielgestaltigkeit und phantastische Combination, als auf plastische Ausbildung hinzielend, mehr lebendig als tief, mehr durch einzelne Momente, durch Einfälle blitzartig wirkend, als grosse Formen nach dem Prinzip der Consequenz aufbauend. — Dies Verfahren kann sich nun in genau derselben Weise auch in der Musik, selbst in der absoluten Instrumentalmusik, kundgeben: wie dort auf dem Boden des Gedankens und des begrifflichen Ausdrucks, so hier in der Sphäre des Gefühls und der Tonformationen. Der »geistreiche« Componist liebt es, Themata und Motive zu erfinden, die durch Seltsamkeit der Gestalt oder des ihnen innewohnenden Gefühles interessiren und verwundern machen. Statt sein Thema in einer consequenten, gleichsam logischen Weise zu entwickeln, gestaltet er es zu gänzlich unerwarteten Formen um, oder verlässt es auch plötzlich ganz und gar, um es nach längerer Zeit ebenso so plötzlich wiederzubringen; statt des fliessenden Uebergehens von einer Gestaltung zur andern in allmälig steigernder Weise herrscht das Abgebrochene, das Hinüberwerfen zu Fernliegendem, und das vielfältige und vielfarbige Durcheinandermengen der Gedanken. Dieselbe Behandlung erfahren die Motive: ein Motiv wird verlassen, ehe man es vermuthet, taucht wieder auf mitten unter fremden Gestalten, oder, trotzdem sich viele Motive zur Verarbeitung anbieten, wird doch kein einziges benutzt, sondern man schweift von Figur zu Figur in ewigem, kaleidoskopischem Wechsel u. s. f. Den Gefühlsinhalt selbst anlangend, so werden z. B. solche Gefühlsnüancen aneinandergereiht, welche als nicht innerlich zusammengehörig erscheinen, oder gar ineinandergeschmolzen, was sich wesentlich fremd und gegenseitig abstossend ist, wie Ernstes und Spielendes u. s. w. Während in tief und gedankenvoll angelegten Compositionen die aufgerollte Reihe der Stimmungsphasen gleichsam als Stamm, Zweige, Blätter, Blüthen, die aus dem Samenkorn des Hauptgedankens hervorwachsen, erscheint, mit einem Wort als ein organisches Gebilde, so ist ein Tonwerk dieser Art ein Blumenstrauss oder Kranz von einzelnen Gefühlsmomenten, welche, nach Inhalt und Form, von vorzugsweise frappirender Wirkung sind. — Der Vertreter des Specifisch-Geistreichen unter den Componisten der letztvergangenen Periode, und überhaupt der Schöpfer dieser Schreibart, ist Chopin. Bei ihm wird man alle die angeführten Merkmale und die mit ihnen verwandten antreffen. Seine Werke repräsentiren jene Principien in ihrer höchsten Ausbildung, und zugleich in der einseitigsten Bevorzugung und Zuspitzung; daher finden sich in ihnen alle Schönheiten dieses Styls, aber auch alle Fehler und Extravaganzen, zu denen derselbe verleiten kann. (Weiteres über diesen Punkt sehe man im Art. Styl.) — In der Vocalmusik und Programmmusik, woselbst sich ein dichterisches Element mit dem musikalischen vereinigt, kann sich selbstverständlich das Geistreiche auf beiden Seiten bekunden: auf der musikalischen Seite durch Erfindung und Formung nach der oben beschriebenen Weise, auf der dichterischen durch geistreiche Auslegung des Textes oder der Programmbestimmungen. Da das Geistreiche doch im Wesentlichen ein Spiel des Geistes ist, und sich daher am natürlichsten mit dem Heiteren, Witzigen, Komischen und Humoristischen verbindet, so findet es einen besonders geeigneten Boden an der komischen Oper. Hier tritt es am stärksten ausgebildet bei den französischen Componisten (z. B. Auber) hervor, welche, mit ihrem nationalen »*esprit*« begabt, diesen ebensowohl durch witzreiche Auffassung der Textvorlagen als durch pikante rhythmische und melodische Erfindung offenbaren. William Wolf.

Geistliche Musik, }
Geistliches Lied, } s. Kirchenmusik, Kirchengesang, Lied.

Geistreich, s. Geist.

Gekröpfte Pfeifen sind Orgelpfeifen, denen oben ein Theil abgeschnitten und unten, gewöhnlich in einem rechten Winkel, wieder angesetzt ist. Dies geschieht jedoch nur dann, wenn die grössten Pfeifen keinen Raum haben, in ihrer Länge aufrecht zu stehen. S. auch unter Kropf.

Gekünstelt (Künstelei) bezeichnet jenes Fehlerhafte in Kunstwerken, welches durch Abweichen vom Natürlichen, oder durch Uebertreibung des Kunstvollen, oder durch ein Uebermaass an detaillirter Ausarbeitung entsteht. In ersterer Beziehung würde man z. B. eine solche Melodie gekünstelt nennen, die in ihren Wendungen das vom natürlichen ästhetischen Gefühle an die Hand Gegebene verleugnet, ohne einen tieferen Grund als den, etwas Apartes, und dadurch Ueberraschendes und Interessantes geben zu wollen — ein häufiger Fehler derjenigen Componisten, denen es in erster Linie ums Geistreiche oder Originelle zu thun ist. Der zweite Fall findet z. B. in Fugen statt, in welchen sich die kunstreichen Verarbeitungen der Themen, die Engführungen, Umkehrungen u. s. w., so häufen und culminiren, dass das Maass des Aesthetisch-Geniessbaren überschritten wird, — die Folge einer zu starken Vorliebe des Componisten für die technischen Geschicklichkeiten des Componirens. Der dritte Fehler entspringt aus Kleinlichkeit oder zu grosser Sorgsamkeit; der Autor legt hier das hauptsächliche Interesse, statt in die wesentlichen Züge seines Werkes, in die Nebendinge und Einzelheiten, die er auf subtile Weise glättet oder möglichst fein und eigenartig ausgestaltet, wodurch natürlich dem Hauptinhalte seiner Schöpfung die Einfachheit und Klarheit des Gepräges in höherem Grade entzogen wird, als dies selbst in Kunstwerken des feinen Styls zulässig ist. W. W.

Gelais, Merlin oder Mellin de St. G., französischer Musikliebhaber, geboren 1490 zu Angoulême und gestorben 1558 als Abt von Reclus und königl. Almosenier und Bibliothekar, war ein vorzüglicher Lautenist, der seine eigenen Gedichte stets mit eigener Composition vortrug. †

Gelasius I., römischer Papst, geboren in Afrika, wurde 492 erwählt und starb am 21. November 496 zu Rom. Er war auch in der Musik bewandert und hat mehrere Hymnen in der Art derer des heiligen Ambrosius (s. d.) geschaffen. †

Geleitsmann, Anton, trefflicher deutscher Lautenist, Dichter und Tonsetzer, war 1740 Mitglied der bischöfl. würzburg'schen Hofkapelle. Von ihm sind drei Suiten für die Laute in Manuscript erhalten geblieben. †

Gelenke, so viel als Taktnoten, Taktttheile, s. Taktglied.

Gelinde-Gedakt bezeichnet eine gedeckte 2,5 Meter grosse Stimme im Manual der Orgel von enger Mensur und sanfter Intonation. S. auch Gedakt.

Gelinek, Hermann Anton, genannt Cervetti, geschickter Violin- und Orgelspieler, auch Componist, geboren am 8. Aug. 1709 zu Horzeniowecs in Böhmen, trat 1728 in die Prämonstratenser-Abtei zu Seelau und studirte, nachdem er die Priesterweihe empfangen hatte, kanonisches Recht zu Wien. Als Lehrer und Musikdirektor seines Klosters kehrte er hierauf nach Seelau zurück, fand jedoch das Leben daselbst unerträglich und entfernte sich endlich heimlich, um seinem Triebe, sich als Virtuose bekannt zu machen, unbeengt folgen zu können. Auf ruhelosen Wanderungen gelangte er 1760 auch nach Paris, wo er vom Könige, der ihn spielen hörte, eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose erhielt. In der Folgezeit lebte er unter dem Namen Cervetti in Italien, namentlich in Neapel. Seine Klosterbehörde ermittelte ihn jedoch endlich daselbst, und er musste abermals nach Seelau zurückkehren. Nach einigen Jahren erst trug man seinem Drange nach künstlerischer Freiheit in so weit Rechnung, als man ihn nach Prag schickte, wo er im Hause des Grosspriors des Maltheserordens sehr angenehm lebte, bis er 1779 wiederum zurückberufen wurde. In Seelau setzte er einen zweiten Fluchtversuch ins Werk, gelangte glücklich bis Italien, starb aber zu Mailand am 5. Decbr. desselben Jahres (1779). — Der grösste Theil seiner Kirchen- und Orgelcompositionen befindet sich im Kloster

Seelau als Manuscript; einige seiner Concerte und Sonaten sind dagegen auch im Druck erschienen. — Sein Bruder, Johann G., gestorben 1780, war ein Meister auf der Orgel und Laute und wirkte bis zu seinem Tode als Organist an St. Wenzel auf der Kleinseite und an der Barnabitenkirche zu Prag.

Gelinek, Abt Joseph, einer der fruchtbarsten und zu seiner Zeit beliebtesten Claviercomponisten, besonders im Fache der Variationen, geboren am 3. Decbr. 1758 zu Selcz in Böhmen, erhielt seinen ersten Unterricht im Gesang, Clavierspiel und Generalbass von seinem Vater, einem Schullehrer, welchen Kenntnissen und Fertigkeiten er, als er in Prag Theologie studirte, noch Orgelspiel und Composition, die er bei Segert trieb, hinzufügte. Als Zögling des Priesterseminars daselbst empfing er 1786 die Weihen und kam alsbald darauf, von Mozart empfohlen, der ihn mit Interesse improvisiren gehört hatte, als Kaplan und Musikdirektor in das Haus des Grafen von Kinsky in Prag, mit welchem letzteren er, nach Reisen in Italien, auch nach Wien zog. Dort soll er noch bei Albrechtsberger studirt haben; fest aber steht, dass er der beschäftigtste Clavierlehrer Wiens war, und dass seine seichten, leicht hingeworfenen Clavierstücke bis 1810 bei den Dilettanten höchst gesuchte Artikel waren. Dadurch zur Massenfabrikation veranlasst, war kein beliebtes Thema des Tages mehr vor seiner Variationssucht sicher; man zählt etwa 125 Hefte dieser Art, die seinen Namen tragen. Daneben schrieb er auch massenhaft Fantasien, Potpourris u. dergl. über beliebte Motive, ferner Tänze, Märsche, Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, endlich auch einige Trios und Gesangsachen. G. sah noch seinen schnell erworbenen Ruhm als Modecomponist mehr und mehr wieder erbleichen, denn er starb erst am 13. April 1825 als Hauscaplan des Fürsten von Esterhazy in Wien, in dessen Diensten er seit 1795 gestanden hatte.

Geltende Noten werden im Gegensatze zu den durchgehenden oder Neben- und Wechselnoten auch die Hauptnoten, die bezifferten oder anschlagenden Noten genannt.

Gellius, Aulus, berühmter römischer Schriftsteller, der ums Jahr 165 n. Chr. lebte, hat in seinem 20 Bücher umfassenden Werke »*Noctes atticae*« Lib. I c. 11, Lib. IV c. 13 und 17, Lib. XVI c. 19 und Lib. XVIII c. 14 etc. musikalisch interessante Auszüge aus älteren, verloren gegangenen Quellen mitgetheilt. †

Geltung der Noten und Pausen. Alle Notengattungen haben eine zweifache Bedeutung: durch den Ort, welchen sie auf dem Liniensysteme einnehmen, bezeichnen sie die Höhe und die Tiefe; durch ihre äussere Gestalt die Dauer des Tons. Die Pausen können nur eine, auf die Dauer des durch sie ausgedrückten tonleeren Raumes sich beziehende Bedeutung haben; ihre Stellung auf dem Liniensysteme ist an und für sich gleichgültig. Die Zeitdauer der Noten und Pausen nennt man ihre Geltung. Diese ist zweifacher Art: bestimmt und unbestimmt, absolut und relativ. Absolut ist sie in Betreff des Verhältnisses der verschiedenen Notengattungen zu einander, sofern ein Ganzes seinen verschiedenen Arten von Theilen gegenüber immer das Ganze, die Theile ihm gegenüber immer dieselben Theile bleiben, also die ganze Note (𝅝) stets den Werth von zwei Halben (𝅗𝅥 𝅗𝅥), vier Vierteln (♩ ♩ ♩ ♩) u. s. w. hat, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, der Triole, Quintole und anderen ungeraden Theilungen, in denen die Ganze drei Halbe, die Halbe drei Viertel, das Viertel fünf Sechszehntheile (Quintole) gilt, zu deren Darstellungen man sich aber auch der gewöhnlichen geradtheiligen Notengattungen bedienen muss, da man keine anderen dafür hat. Die relative Geltung oder Dauer der Noten wird bestimmt durch den Grad von Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegung des Tonstücks, den man das Tempo nennt, und ist in jedem Tonstücke von anderem Tempo auch eine andere, denn die Ganze Note z. B. nimmt im Adagio einen bei Weitem grösseren Zeitraum ein, als im Allegro oder Presto. Das Nähere findet man unter Notenschrift und unter Tempo.

Geltungsstriche oder **Geltungsrippen** nennt man die in Eins zusammengezogenen Fahnen mehrerer Achtel, Sechzehntheile u. s. w.

Gelzmann, Wolfgang, deutscher Orgel- und Clavierspieler, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts als Organist in Frankfurt angestellt war, woselbst auch 1613 Orgelcompositionen von ihm im Druck erschienen.

Gemälde, musikalisches, s. Tonmalerei.

Gemein. Das »Gemeine« ist der Gegensatz des »Edlen«. Zwischen Beiden steht das »Gewöhnliche«. Bezeichnet das »Edle« dasjenige, welches auf einer besonderen Höhe sittlicher oder ästhetischer Würde steht, so ist das »Gemeine« dasjenige, was unter dem Niveau selbst der unerlässlichsten Forderungen an moralische oder ästhetische Hoheit zurückbleibt, ja, was diesen Forderungen geradezu widerspricht, das sittliche oder Schönheits-Gefühl durch direkte Auflehnung gegen das Princip des Edlen verletzt. In der Kunst — deren Inhalt allüberall das »Schöne« ist — sollte das Gemeine natürlich, für sich allein, niemals eine Stelle finden; als Theil jedoch oder als ein Element in der Vermischung mit mehreren darf es in der Poesie und den bildenden Künsten verwendet werden, und es ist in solchen Fällen oft nothwendig, sowie oft von der grössten, echt-künstlerischen Wirkung. (Man denke an Shakespeare's Richard III., an den Mohr in Schiller's Fiesco oder an seine »Räuber«, sowie andererseits an mehrere Gestalten auf Kaulbach's »Zerstörung des babylonischen Thurmes« oder auf Raphael's Carton: »Die Steinigung des Stephanus«.) Gänzlich unzulässig aber ist das Gemeine in der reinen Instrumentalmusik. Ein Werk dieser Kunst giebt stets die Darstellung eines Gefühlsprocesses; ein solcher kann aber nicht anders als in einer Person vor sich gehend gedacht werden; in Folge dessen muss jeder unedle, gemeine Zug absolut verletzend wirken: er kann nur als ein gemeines Moment in jener substituirten einen Persönlichkeit aufgefasst werden, also als ein Makel, eine hervorragende Unvollkommenheit an derselben, welche, wie viel edle Züge sich auch an anderen Stellen des Kunstwerks aussprechen mögen, doch immer, als Fehler, als Widerspruch gegen das Ideal der sittlichen und Gefühls-Schönheit, bestehen bleibt. (Wenn bei Richard III. sich Elemente der Gemeinheit mit gewissen sittlichen und intellectuellen Vorzügen: der Tapferkeit und einem starken Verstande, in einer Person vereinigen, so ist dieser Fall doch dem musikalischen nicht gleichzusetzen: Richard tritt nicht allein in der Tragödie auf, viele Personen erscheinen neben ihm, manche bildet ein Gegenstück zu seinem Charakter; auf der Person Richard's ruht wohl das hauptsächliche, aber nicht das ausschliessliche Interesse des Stückes; das letztere als Ganzes entspricht dem sittlichen und künstlerischen Ideal, wie sehr auch die Hauptperson demselben widerspricht. Dies Alles kann nicht statthaben bei einem rein musikalischen Kunstwerke, in welchem es sich immer um ein durchaus einheitliches Gefühlsbild, um die Vorgänge in einem Gemüth handelt.) In den gemischten Musikgattungen hingegen ist die Darstellung des Gemeinen öfter wohl am Platz, da hier dasselbe Verhältniss obwaltet wie im Drama und in den schildernden Künsten. Weber hatte im Caspar des »Freischütz« und im Lysiart der »Euryanthe« gemeine Charaktere zu schildern, und er hat sie mit entsprechenden musikalischen Zügen ausgestattet, ebenso Beethoven im Pizarro seines »Fidelio«. Doch wird man bemerken, dass diese Meister beim Auftragen des gemeinen Elementes sparsam und gemässigt zu Werke gingen, — aus gutem Grunde: denn da die Musik das Seelische durch ihre Töne gleichsam verkörpert und zu unmittelbarer sinnlicher Anschauung bringt, so wirken ihre Darstellungen sowohl der edlen wie der gemeinen Individualitäten viel stärker und intensiver als die der Poesie, bei welchen sich die Gefühle durch die schwächeren Medien des sprachlichen Ausdrucks und der Gebehrde äussern, daher im gesprochenen Drama die Einmischung des Gemeinen in stärkerem Grade statthaft ist als im gesungenen. William Wolf.

Gemeiner Contrapunkt wird mitunter gleichbedeutend mit »Einfacher Contrapunkt« gebraucht.

Gemengter Contrapunkt, gleichbedeutend mit verzierter Contrapunkt *(Contrappunto fiorito).*

Gemengtes Metrum, eine Zusammensetzung gerader und ungerader Taktmaasse, bestehend in stets wiederkehrender Abwechselung zwei- und dreitheiliger Zeitmomente, wie z. B. im $^5/_4$-Takte.

Geminatae *sc.* ***claves*** (latein.), heissen die fünf höchsten Töne im System der Hexachorde ***aa ee*** ($a^1 - e^2$), weil sie mit doppelten Buchstaben geschrieben werden. Man nennt sie auch ***superacutae.*** S. Solmisation.

Geminiani, Francesco, bedeutender italienischer Violinvirtuose, Instrumentalcomponist und musikalisch-didaktischer Schriftsteller, geboren um 1666 (nach Anderen um 1680) zu Lucca, war zuerst ein Violinschüler des Mailänders Carlo Ambrogio Lunati, genannt *il Gobbo,* der für einen Meister seines Instruments galt. Bei Corelli beendete er seine Studien und wurde als Orchesterdirektor (Concertmeister) in Neapel angestellt. Burney behauptet, dass G. vorher von Alessandro Scarlatti im Contrapunkt unterrichtet worden sei. Im J. 1714 verliess G. Neapel und begab sich nach London, wo er ein gefeierter Virtuose und gesuchter Lehrer wurde, den auch König Georg I. und der Adel in hohem Maasse begünstigten. Mit der Herausgabe von »12 *Sonate a Violino, Violoncello e Cembalo op.* 1« (London, 1716), dem einflussreichen Kammerherrn, Baron von Kielmannsegge gewidmet, begründete G. zugleich seinen Componistenruhm in England und sah sich in dieser Beziehung eine Stelle neben Händel eingeräumt, mit welchem Meister zusammen er auch sehr häufig in Hofconcerten wirkte. Eine unglückselige Liebhaberei für Gemälde, die er von seinem Lehrer Corelli ererbt zu haben scheint, verwickelte ihn in Schulden und kostete ihm, der nur ein geringes Verständniss für die Malerei hatte, das Vermögen, so dass er die Schuldhaft antreten musste, aus welcher ihn erst sein Schüler, der Graf von Essex, befreite. Durch den letzteren erhielt er auch 1727 als Nachfolger Cousser's die Kapellmeisterstelle in Dublin. Nach Fétis soll er in diesem Amte, weil er Katholik war, vom Minister Walpole nicht bestätigt worden sein. Im J. 1730 war er abermals in London, machte als Componist von Violinconcerten wieder grosses Glück und arrangirte Corelli'sche Solos; bis zu einem mehr als guten Auskommen brachte er es jedoch mit diesen und anderen Arbeiten nicht; im Drurylane-Theater 1748 veranstaltete Concerte erst warfen ihm wieder reichere Einnahmen ab, die er dazu verwendete, nach Paris zu reisen, um daselbst Ausgaben seiner Werke zu veranstalten. Nach London 1755 zurückgekehrt, liess er ein Tongemälde »*The enchanted forest*« (nach Tasso's befreitem Jerusalem, 13. Gesang) erscheinen, dessen erwarteter Erfolg jedoch ausblieb, weshalb er sich, seiner Productionskraft misstrauend, nur noch mit Umarrangirung seiner früheren Compositionen und mit literarischen Arbeiten beschäftigte. Namentlich setzte er grosse Hoffnungen auf ein grösseres theoretisch-musikalisches Werk, dessen Manuscript er 1761 mit nach Dublin nahm, um es seinem ehemaligen Schüler, dem dortigen Kapellmeister Matthew Dubourg vorzulegen. Dasselbe kam ihm jedoch in Irland abhanden und dieser Umstand beschleunigte seinen Tod, der zu Dublin im Hause seines Freundes und Schülers, am 17. Septbr. 1762, erfolgte. — G.'s in den Jahren 1716 bis 1758 erschienene Compositionen bestehen aus *Concerti grossi,* Sonaten, Trios, Violin- und Violoncell-Solos, die nach Burney's Urtheil mehr freien Fantasien als normal gebauten Tonwerken glichen; ähnlich soll er in seinem höchst kunstfertigen Violinspiel ein ausschweifendes, allerdings imponirendes *Tempo rubato* begünstigt haben. Ausserdem schrieb er noch Lessons für Clavier, eine werthvolle Violinschule (London, 1740), eine »*Guida armonica*«, eine Guitarrenschule und einige Lehrbücher der Harmonie.

Gemischtes Metrum ist dasjenige Metrum, dessen Grundeintheilung in zwei und in späteren, aus jener entspringenden Zerlegungen, in drei Zeittheile zerfällt, oder auch die Verdoppelung einer ungeraden Taktart, z. B. $^6/_8$, $^{12}/_8$, $^4/_8$ u. s. w.

Gemischte Stimmen nennen die Orgelbauer alle mehrchörige Stimmen, als Sesquialtera und andere Mixturarten. S. Mixtur. — Im mehrstimmigen Solo- und Chorsatz bezeichnet man mit gemischten Stimmen die Vereinigung von Männer- und Frauen- (Knaben-) Stimmen. Ein Satz für gemischte Stimmen enthält also nicht nur Männer- und Frauenstimmen allein, sondern entweder alle vier Hauptstimmengattungen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) oder doch solche, die beiden Geschlechtern angehören. Den mit den vier Hauptstimmengattungen besetzten Chor pflegt man gemischten Chor zu nennen. S. Chor. Den Gegensatz zum gemischten Chor bildet derjenige, welcher nur aus Frauen- oder nur aus Männerstimmen besteht. Man sagt von Tonsätzen, welche von Stimmen gleicher Gattung gesungen werden, dass sie *vocibus aequalibus* ausgeführt werden.

Gemmingen, Eberhard Friedrich Freiherr **von,** bekannt als Dichter von Oden, Epigrammen und Sprüchen, war zugleich ein vorzüglicher Clavierspieler, der alle seine Mussestunden der Musikübung widmete. Geboren am 5. Novbr. 1726 zu Heilbronn, schlug er die juristische Laufbahn ein und starb am 19. Jan. 1791 zu Stuttgart als Regierungspräsident, welche Stellung er seit 1767 inne gehabt hatte. Von seinen Compositionen, die bis auf drei vierhändige Claviersonaten fast sämmtlich Manuscript geblieben sind, kennt man: beachtenswerthe Clavierconcerte, sechs Sinfonien, mehrere Quartette, Trios und Duos für verschiedene Instrumente, viele Arien, Lieder u. s. w. Als Clavierspieler soll G. sich besonders durch einen empfindungsvollen Vortrag des Adagio und durch eine seltene Präcision und Deutlichkeit der Passagen ausgezeichnet haben.

Gemshorn ist der häufig vorkommende Name für Arten einer sehr beliebten, angenehm klingenden Familie von Orgelregistern, deren Glieder sich durch die Grösse der Bauart und Klang von einander unterscheiden; zuweilen erhalten sie je nach dem auch eine veränderte oder andere Benennung. Der Name dieses Registers ist wahrscheinlich durch die phantastisch aufgefasste Klangweise desselben entstanden, die man in Beziehung brachte mit den Tönen eines aus dem Horne einer Gemse gefertigten Blasinstruments, das man im Gebirge aus der Ferne hörte. Diesem Klange suchte man durch eine eigene Pfeifenconstruction nahe zu kommen, der jedoch, wie weiter unten anzuführen ist, da man das Register in Grössen von 5 bis 0,3 Meter variirend baut, durchaus nicht gleichartig ist. Dem Idealklange am meisten entsprechend scheinen die Register von 2,5 und 1,25 Meter Grösse zu sein, die man denn auch am häufigsten vorfindet. In dieser Grösse haben die Töne des G.'s wirklich einen weichen und angenehmen Hornklang, während dieser Klang bei kleiner gebauten Registern mehr dem der Bogeninstrumente sich nähert. Die eigene Pfeifenconstruction dieser Orgelstimme ist eine theoretisch feststehende. Von den halbgedeckten Flötenstimmen, welche man in drei Familien theilen und nach den charakteristischsten Artennamen durch Spillflöte (s. d.), G. und Querflöte andeuten kann, bildet das G. die mittlere Klasse. Diese mittlere Klasse wird seltener durch Pfeifen aus Holz, häufiger durch Metallpfeifen vertreten, erhält Schallröhren in konischer Form mit weiter Mensur und einem engen Aufschnitt (s. d.). Die Pfeifenlänge, angegeben nach der Länge der gleichklingenden Principalpfeife, ist kürzer als solche, da sie konisch gebaut ist. Die Mündung des Konus hat $^1/_2$ oder $^4/_9$ der Kernweite. Die fast in allen Orgelgrössen stattfindende Bauart dieses Registers erlaubt, dass man dasselbe sowohl ins Pedal als Manual gesetzt findet. Was die Benennung der Arten dieser Stimme anbetrifft, so ist zu bemerken, dass man die 2,5metrige stets G. heisst, welche Benennung sich auch für andere Grössen, doch nicht durchgängig, in Anwendung findet. Am häufigsten findet man für dies Register noch folgende Namen vertreten: 0,6 metrig nennt man es Octav-Gemshorn; 1,66metrig: grosse, 0,88metrig: kleine und 0,44metrig: kleinste Gemshorn-Quinte; enger wie ihre Grundstimme (s. d.) mensurirt: liebliche Gemshorn-Quinte,

Nasat oder **Nasard** (s. d.); wenn sie mit andern Stimmen auf einem Stocke steht: Koppelflöte; und 5metrig **Gemshornbass** (s. d.). Wenn es auch schwer ist, den meist autodidaktischen Erzeugnissen der Orgelbauer eine wissenschaftliche Feststellung zu unterbreiten, so mag Obiges beweisen, dass die G. zu nennenden Orgelstimmen, durch eine allmälig erworbene Gattungseigenheit in Bau- und Klangart befördert, nicht allein für die Gattung, sondern sogar schon für die Arten eine solche Feststellung annähernd gestatten, die jedenfalls mit der Zeit sich immer bestimmter begrenzen wird, da das Zeitbedürfniss eine Ausbildung dieser Orgelregister fordert. 2.

Gemshornquinte heisst eine halbgedeckte Flötenstimme der Orgel, die sich in drei Grössen: 1,66-, 0,88- und 0,44metrig vorfindet. Die Pfeifen dieser Stimmen werden aus Metall gefertigt; die der grössten zuweilen theilweise aus Holz. Ueber die Bauart der Pfeifen und sonstigen Eigenheiten der G. belehrt der Artikel Gemshorn (s. d.). Zuweilen, vorzüglich in der Grösse von 0,44 Meter, findet man diese Stimme Nasat oder Nasard benannt.

Gemünder, Georg, einer der vorzüglichsten Geigenbauer der Gegenwart, geboren 1816 zu Ingelfingen im Königreiche Würtemberg, erlernte die höhere Fabrikation bei Vuilleaume in Paris und siedelte 1849 nach New-York über, wo seine Kunstwerkstätte jetzt in dem höchsten Ansehen steht. Seine Erzeugnisse sind seit 1851 (London) auf allen grossen Ausstellungen prämiirt worden, da sie sich durch saubere Arbeit und schönen, edlen Ton vortheilhaft auszeichnen. Durch tiefer gehende mathematische und akustische Studien hat es G. dahin gebracht, dass er, ohne das Holz chemisch zu präpariren, Violinen verfertigt, die an Kraft und Güte des Tons den altitalienischen Instrumenten nur wenig nachgeben. Auch im Reparaturfache ist er einer der ersten jetzt lebenden Meister. Wie denkend er in seinem Industriezweige vorwärts strebt, beweisen ausserdem auch einige Fachartikel aus seiner Feder, welche sich in der New-Yorker und in der Schuberth'schen kleinen Musikzeitung Jahrg. 1870 bis 1872 befinden.

Gemüth. Unter »Gemüth« wird die Fähigkeit des Fühlens im menschlichen Wesen verstanden. Das Gemüth ist mithin die Sphäre, aus der die Musik ihren Inhalt fast ausschliesslich entnimmt, denn Musik ist im Wesentlichen und fast ausnahmslos Gefühlsdarstellung. Zum echten musikalischen Künstler gehört daher vor Allem ein eignes reiches und reges Gemüth, sodann die Fähigkeit, sich in die Gemüthslagen anderer Menschen oder erdichteter Personen zu versetzen. Die obersten Principien, welche für die Darstellung des Gemüthsinhalts durch die Musik maassgebend sind, sind bereits in mehreren Artikeln abgehandelt worden; es sei namentlich auf die Artikel Gefühl und Gedanke hingewiesen.

Genast, Eduard Franz, vortrefflicher und berühmter Sänger und Schauspieler, geboren zu Weimar 1797, betrat die dortige Hofbühne, deren Regisseur sein Vater war, bereits 1814 mit dem glücklichsten Erfolge und ging hierauf 1816 nach Stuttgart, um durch Häser's Unterricht im Gesange seine schöne Baritonstimme vollends ausbilden zu lassen. Im folgenden Jahre wurde er in Dresden, 1818 in Hannover und sodann in Danzig engagirt. Nachdem er von 1828 bis 1829 die Direktion des Stadttheaters in Magdeburg geführt hatte, kehrte er nach Weimar zurück, wo er ein Engagement auf Lebenszeit erhielt. Seitdem unterbrach er seinen Aufenthalt daselbst nur durch Gastrollen, auf denen er aller Orten den grössten Beifall erntete. G. war in der Zeit seiner Blüthe in Gesang und Spiel gleich ausgezeichnet und mithin eine in Deutschland seltene Erscheinung; besonders war sein »Don Juan« eine mustergültige Leistung, aber auch im recitirenden Schauspiele, das er von etwa 1843 bis zu seiner Pensionirung allein noch cultivirte, wirkte er vortrefflich. Seine Ausbildung kam seinen reichen Mitteln gleich; sein Organ erschien voll, trefflich ausgeglichen und kraftvoll, seine Gestalt schön und männlich. Auch als Componist hat er talentvolle Gaben im Fache des Liedes, des vierstimmigen

Männerchors und sogar der Oper zu Tage gefördert; namentlich haben seine in Weimar aufgeführten Opern »Die Sonnenmänner« und »Die Verräther in den Alpen« grossen Beifall gefunden. G. starb im J. 1868. Kurz vor seinem Tode hat er noch sehr interessante Memoiren unter dem Titel »Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers« (4 Thle., Leipzig, 1862—1866) veröffentlicht. — Seine Gattin, Karoline Christine G., geborene Böhler, am 20. Febr. 1804 zu Kassel geboren, seit 1818 in Leipzig engagirt, wo sie sich 1820 mit G. verheirathete, war im Soubrettenfache eine beliebte Sängerin und ausgezeichnete Schauspielerin, die ihren Mann auf seinen Gast- und Kunstreisen begleitete. — Die Tochter Beider, Emilie G., war in den Jahren von 1850 bis 1860 eine sehr beliebte Concertsängerin, die auch auf der Bühne Glück gemacht hatte. Sie lebt verheirathet in Weimar.

Gender, ein auf Java gebräuchliches, akustisch merkwürdiges Schlaginstrument, bei welchem die Resonanzen von Luftsäulen, die in dem Verhältnisse des Einklangs stehen, angewendet werden, um die Töne schwingender metallener Platten nicht sowohl zu verstärken, als vielmehr hörbar zu machen. Die Zahl dieser Platten ist elf; ihre Töne stimmen überein mit den Noten der diatonischen Scala, wenn ihr die Quarte und Septime genommen und sie durch zwei Octaven ausgedehnt wird. Die Art und Weise, wie diese Platten schwingen, ist die durch zwei transversalschwingende Knotenlinien; die Platten sind horizontal schwebend aufgehängt vermittelst zweier Drahtsaiten, von denen die eine durch zwei an jeder Platte angebrachte Löcher in der Richtung der einen Schwingungsknotenlinie, die andere durch zwei ähnliche Löcher einer jeden Platte in der Richtung der anderen Schwingungsknotenlinie durchgeht. Unter jede Platte ist ein aufrecht stehendes Bambusrohr gestellt, welches eine Luftsäule enthält, die die angemessene Länge hat, um den leisesten Ton der Platte zu resoniren. Wird nun die Oeffnung des Bambusrohrs mit einem Pappendeckel bedeckt und wird dann die dazu gehörige Platte mit einem eigens dazu verfertigten Klöppel, womit überhaupt das Instrument gespielt wird, angeschlagen, so hört man blos eine Anzahl scharfer Töne, die von den mehr oder weniger zahlreichen Unterabtheilungen der Platte abhängt; aber entfernt man den Pappendeckel, so wird ein neu hinzukommender tiefer und voller Ton durch die Resonanz der in der Röhre des Bambus enthaltenen Luftsäule hervorgebracht. Das Instrument, welches nach der Zahl der Platten eine diatonische Tonreihe von zwei Octaven, jedoch mit Auslassung der fünften und siebenten Stufe, wie schon oben bemerkt, enthält, und nach der Lage der Platten viel Aehnlichkeit mit der böhmischen Holzharmonica hat, wurde zuerst von Stamford Raffles nach England gebracht, von wo es dann durch eine Beschreibung in dem »*Quarterly Journal of science*« von 1828 auch in Deutschland bekannt wurde, indem die Leipz. allgem. musikal. Ztg. Jahrg. 1828 Seite 602 jene Abhandlung nebst einer Abbildung des Instruments, übersetzt mittheilte und nachgehends E. H. Weber und Gottfr. Weber dieselbe ebenfalls, nebst einer Abbildung in der »Cäcilia« Bd. 8 Seite 225 u. ff. anzeigten, woselbst auch mehr diesen Gegenstand Betreffendes zu finden ist.

Genée, Johann Friedrich, trefflicher deutscher Sänger und Schauspieler, geboren 1795 zu Königsberg, wurde durch seine schöne Bassstimme schon frühzeitig zum Theater geführt und war seit 1824 ein beliebtes Mitglied des Königstädter Theaters in Berlin. Im J. 1829 kam er mit jener auserlesenen Operngesellschaft nach Paris, welche dort viel Aufsehen erregte, aber nur zu bald aus Mangel an einer umsichtigen Direktion elend zu Grunde ging. Darnach war G. seit 1830 wieder in seinem früheren Engagement zu Berlin, das er erst 1841 verliess, um die Oberleitung des Stadttheaters in Danzig zu übernehmen. Im J. 1855 verfiel er in eine Geisteskrankheit und starb in diesem Zustande am 4. Mai 1856. — Sein Sohn, Richard G., geboren am 7. Febr. 1824 in Danzig, machte in Berlin eingehendere musikalische Studien und wurde 1848 als Operndirigent in Reval angestellt. Zwei Jahre darauf fungirte

er in gleicher Eigenschaft in Riga und von 1851 bis 1856 als Kapellmeister an den Theatern in Köln, Düsseldorf, Aachen und Danzig. In letzterer Stadt führte er im November 1856 seine erste grössere komische Oper »Polyphem oder Ein Abenteuer auf Martinique« (in vier Akten) auf, welche mit Glück den Lortzing'schen Bahnen folgt und nach Text und Musik hin grossen Beifall fand. Im J. 1857 nahm G. die Kapellmeisterstelle am Stadttheater in Mainz an und veröffentlichte die von ihm selbst gedichtete und componirte Oper »der Geiger von Tyrol«, welche bis 1859 mit gutem Erfolge über mehrere deutsche Bühnen ging. Er privatisirte hierauf bis 1861 in Mainz, woselbst er nur den Verein für Kirchenmusik dirigirte, daneben sich aber besonders mit der Composition von einstimmigen Liedern und humoristischen Männerchorgesängen beschäftigte, welche letztere eine glänzende Aufnahme von Seiten der deutschen Vereine erfuhren und ihm zahlreiche Prämien und Ehrensolde eintrugen. Auch einige französische Operntexte übertrug er damals sehr geschickt in's Deutsche. Dadurch kam er in Verbindung mit F. v. Flotow, auf dessen Empfehlung er im Novbr. 1861 interimistisch die Hofkapellmeisterstelle in Schwerin übernahm. Nachdem er hierauf als Dirigent der deutschen Oper in Amsterdam eine Saison hindurch gewirkt hatte, wurde er 1864 an das Landestheater zu Prag berufen, wo er mit den Opern »der Musikfeind«, »Ein Trauerspiel« und »der schwarze Prinz« (1867) abermals durchaus glücklich hervortrat. Im Herbst 1868 übernahm G. die Musikdirektion im Theater an der Wien zu Wien, hat aber seitdem nur noch einige Possenmusiken geschrieben. G. ist ein routinirter Componist, der die Anforderungen der Bühne auf's Genaueste kennt und beachtet, und es darf im Interesse der deutschen komischen Oper bedauert werden, dass seine grösseren Werke vom Theaterrepertoire wieder verschwunden sind.

Genera densa (latein.), s. *Genera spissa*.

Generalbass ist eine Art Kurzschrift in der Musik, eine Bassstimme nämlich, welche unter Beihülfe von Ziffern, oder ohne solche, die harmonische Entwickelung eines Musikstückes erkennen lässt. Da eine Musik aus zwei oder mehreren selbsständigen Stimmen ohne Bass überhaupt nicht denkbar ist, so muss eigentlich jede Bassstimme das Musikstück, zu welchem sie gehört, *in nuce* darstellen; jedes Musikstück dieser Art müsste aus der Bassstimme erkennbar, lesbar und darstellbar sein*). In der That lassen sich einige wenige Accord-Verbindungen durch die Bassstimme allein genügend markiren. Durch die Ziffer wird dann die Deutlichkeit ausserordentlich vermehrt. Je mehr aber Anspruch an Deutlichkeit in der Darstellung erhoben wird, desto reicher muss die Bezifferung ausfallen und desto überflüssiger erscheint die Fixirung des Musikgebildes durch ein anderes Mittel als die Note. Es hat deshalb das Studium des Generalbasses, insofern damit nur ein Verständniss der musikalischen Kurzschrift gemeint ist, nur einen relativen Werth. Den Generalbass, den man auch Partiturbass nennen könnte, muss verstehen, resp. schreiben, lesen, spielen können, wer in das Verständniss der Componisten eindringen will, welche von dieser Kurzschrift einen häufigen Gebrauch machten, oder wer bezifferte Bässe zu benutzen gezwungen ist, wie der Organist. Für diesen hat das Studium des Generalbasses beziehentlich den meisten Werth, weil, wenn z. B. der Choral zu spielen ist, ein Generalbass oder bezifferter Bass vollständig ausreicht, die Erfindung einfachster und kunstvollster Stimmführungen zu dirigiren und immer von Neuem zu befruchten. Der Werth dieser Kunstfertigkeit leuchtet sofort ein, wenn man zwei Organisten vergleicht, von denen der Eine die verschiedenen Strophen eines Chorals immer nach derselben Harmonisirung abspielt, während der Andere die besondere Grundstimmung jeder Strophe, ja auch wohl einer Zeile auf sich wirken lässt und aus dieser Stimmung heraus,

*) Prätorius, welcher Ludovico Viadana als Erfinder des Generalbass bezeichnet, nennt letzteren eine Generalstimme, welche „die gantze Motet oder Concert" enthält.

ohne wesentliche Abweichungen von seinem bezifferten Bass, die Harmonieschritte und die Bewegung der Mittelstimmen immer neu zu schaffen scheint und so gewissermaassen zum Interpreten des Textes wird. In dieser Beziehung ist mit Händel und Bach, in deren Partituren (Passionen, Cantaten etc.) sich die bezifferte Bassstimme *(Basso continuo)* zur Benutzung an der Orgel sehr häufig findet, insofern eine besondere Kunstgattung ganz ausgestorben, als sich gar nicht absehen lässt, in welchem Grade der Componist sein eigenes Werk durch freie Benutzung des bezifferten Basses unterstützte, ob nur durch hie und da ausserordentlich wirksame breite, ruhige Accorde, oder durch neue contrapunktische Bereicherungen, wie sie der augenblicklichen Begeisterung entströmten. Gewiss ist Beides geschehen, aber nur wer den Geist dieser Heroen begriffen, kann sagen, in welcher Vertheilung.*) — Ausser dem Organisten participirt an dem Vortheil der Harmoniebezeichnung durch bezifferten Bass namentlich der Partiturspieler am Clavier und der Musikdirigent. Für diese erweist sich die Kurzschrift als praktisch und eigentlich unentbehrlich. So leicht auch Manchem die Uebersicht und Controle der einzelnen Stimmen werden mag, — nicht selten wird durch gehäufte Vorhalte und feine, ungewöhnliche Accordschritte, z. B. bei Bach und in noch viel höherem Grade bei den Neuerern, auch das geübteste Ohr getäuscht. Da präcisirt eine einfache Ziffer in gar willkommener Weise der Sache Kern und lässt das Unwesentliche, Fremdartige, häufig zugleich Charakteristische unschwer erkennen. — Von einer Geschichte des Generalbasses lässt sich deshalb nicht reden, weil eine Entwickelung nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist die Anwendung der Zahl, geschrieben oder nicht, so alt wie die Harmonie, resp. Notenschrift, und es erscheint unerheblich, wann die Bezeichnungen *Basso continuo*, *Basso ostinato*, Generalbass, bezifferter Bass zum ersten Male auftreten. Winterfeld's »Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin 1834) enthält 12 Regeln (II, 59), welche dem 1603 in Venedig erschienenen 5bändigen Werke: *Cento concerti etc.* von Ludovico Viadana entnommen sind. Diese 12 Regeln beziehen sich auf die Ausführung des *Basso continuo*, sagen aber Nichts von Bezifferung. Von dieser handelt zuerst und lehrt dieselbe Agostino Agazzari (um 1620), später Sabbatini (Venetia, 1644), Andreas Werkmeister (Aschersleben, 1715), Mattheson (grosse Generalbassschule, Hamburg 1751), F. W. Marpurg (Berlin, 1755), Kirnberger (Berlin, 1781), D. G. Türk (Halle und Leipzig, 1800), neuerdings noch Gebhardi (3. Aufl., Brieg, 1866), F. W. Schütze (3. Aufl., Leipzig, 1860), O. Kolbe (Leipzig, 1862, 2. Aufl. 1872) und endlich Ph. E. Bach in seinem »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«. (Weiteres unter Harmonie, Signatur, Bezifferung.) Th. Kr.

Generalbassschrift, eine Bezeichnung, die in derselben Bedeutung wie Bezifferung gebraucht wird.

Generalbassschule, ein Lehrbuch, in welchem der Generalbass behandelt wird. S. Generalbass.

Generalbassspiel, das Spiel nach bezifferten Bässen zum Zweck der Verstärkung der Harmonie, der genaueren Bestimmung der Modulation und Unterstützung der Sänger im Recitativ. S. Generalbass.

Generalbassstimme, s. Orgelstimme.

Generali, Pietro, hervorragender italienischer Componist, namentlich von Opern, geboren am 4. Oktbr. 1783 zu Masserano bei Vercelli, hiess eigentlich Mercandetti, welchen Namen jedoch schon sein Vater, ein zum Ruin gelangter und deshalb aus Vercelli und Rom flüchtiger Kaufmann, abgelegt hatte. Compositionsunterricht erhielt G. bei Giovanni Massi, einem Schüler Durante's, und Messen, Psalme und andere Kirchenstücke waren die ersten Früchte seines Musikstudiums, denen schon 1800 die Oper »*Gli amanti ridicoli*«, in Rom aufgeführt, folgte. Nach einem Ausfluge nach Süditalien trat er 1802 abermals

*) „Orgel laut!" schreibt Händel zu dem Continuo einer seiner Partituren.

in Rom und zwar mit der Cantate »*Roma liberata*«, mit der komischen Oper »*Il duca Nottolone*« und mit einer Farce hervor, Werke, welche G.'s grosses Talent unzweifelhaft bekundeten. Ein ausschweifender Lebenswandel trug jedoch mit bei, die trefflichen Aussichten, welche sich dem jungen Meister eröffneten, nicht zur vollen Verwirklichung kommen zu lassen. Bis 1817, wo er Theaterkapellmeister in Barcelona wurde, lebte er, mit Composition von ernsten und komischen Opern, von Farcen und Intermezzi beschäftigt, in den Hauptstädten Italiens und hatte besonders in Venedig grossartige Erfolge, die sich vorzüglich mit seiner berühmt gewordenen Oper »*I baccanali di Roma*« verbanden. Als G. 1821 nach Italien zurückgekehrt war und die Laufbahn eines Operncomponisten wieder aufnehmen wollte, sah er sich durch Rossini so verdunkelt und zurückgedrängt, dass er, ohne seinen Styl zu ändern, auf keinen Bühnenerfolg mehr rechnen konnte. Er nahm daher die ihm dargebotene Stelle eines Kapellmeisters am Dom zu Novara an und componirte einige Jahre hindurch nur noch für die Kirche. Als aber 1827 auf dem Pergolatheater zu Florenz sein Oratorium »*Il voto di Jefte*« eine beifällige Aufnahme fand, suchte er, indem er die Rossini'sche Schreibweise annahm, noch einmal von der Bühne aus zu wirken. Er führte 1829 in Triest die komische Oper »*Il divorzio persiano*« und in Venedig die ernste Oper »*Francesca di Rimini*« auf, fiel aber mit beiden Werken gänzlich durch. Bitter enttäuscht kehrte er nach Novara zurück und starb daselbst am 3. November 1832. Als die bedeutendsten seiner übrigen Partituren sind zu nennen: »*Le lagrime d'una vedova*« (ebenso wie »*I baccanti*« auch deutsch erschienen), »*Elena e Alfredo*« und »*Adelina*«. Seine Kirchencompositionen verdienen ihrer blühenden Melodik wegen noch immer Beachtung.

General-Musikdirektor, ein Titel, der zur Bezeichnung der höchsten Würde in musikalischen Angelegenheiten vom preussischen Könige Friedrich Wilhelm III. eigens für Spontini im J. 1820 geschaffen wurde und seitdem in und ausser Preussen mehrmals anerkannten und hervorragenden Meistern der Tonkunst von deutschen Landesherren verliehen worden ist. Bis jetzt sind mit diesem Titel noch ausgezeichnet worden: Meyerbeer und Mendelssohn (1842) vom Könige von Preussen, Franz Lachner (1852) vom Könige von Baiern, Spohr (1856) vom Kurfürsten von Hessen und Marschner (1860) vom Könige von Hannover. Von diesen ist nur Lachner als gegenwärtig einziger Inhaber der General-Musikdirektorwürde noch am Leben.

Generalpause nennt man eine von allen vorhandenen Stimmen eines Tonstücks zugleich gemachte Pause von mehr als einem Taktttheile, deren Geltung aber nach der Notirung sich richtet. Die Bewegung des Taktes wird also nicht durch längeres Anhalten unterbrochen, wie bei der Fermate geschieht, sondern geht im Flusse fort. Indem die G. auf eine bedeutsame Weise den Gang eines Tonstücks unterbricht, erregt sie zugleich Spannung und Erwartung auf das Folgende.

Generalprobe heisst die einer öffentlichen Musikaufführung vorangehende letzte Probe, in welcher alles zum Vortrag Gelangende noch einmal genau und im Zusammenhange durchgenommen wird. S. Probe.

Generalventil, auch Hauptsperrventil genannt, s. Hauptcanal.

Genera spissa oder **densa** (lat.), die dichten Klanggeschlechter der alten Griechen, nämlich das chromatische und enharmonische, in deren Tetrachorde die drei unteren Intervalle chromatische Halb- und enharmonische Viertelstöne ausmachten. S. Tetrachord.

Generoso (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung edel, mit edlem Ausdruck.

Genet, Eliazar oder Elziar, französischer Geistlicher und Contrapunktist, in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Carpentras geboren und daher auch unter seinem Beinamen Carpentras oder *il Carpentrasso* bekannt, trat unter Leo X. als Sänger in die päpstliche Kapelle und componirte für dieselbe

Digitized by Google

Magnificats und die Klagelieder des Jeremias. Im J. 1515 wurde er zum obersten Kapellsänger, bald darauf zum Kapellmeister und 1518 sogar zum Bischof *in partibus* ernannt. Gegen Ende des J. 1521 schickte ihn Papst Leo X. in geistlichen Angelegenheiten nach Avignon, von wo G. erst nach Hadrian's VI. Tode nach Rom zurückkehrte. Die schon erwähnten Lamentationen G.'s, Leo's X. Lieblingswerk, wurden in der päpstlichen Kapelle regelmässig gesungen, bis 1587 Papst Sixtus V. die des Palestrina an ihre Stelle setzte. — Im ersten Buche der von Petrucci da Fossombrone 1514 herausgegebenen »*Motetti della corona*« befindet sich ein vierstimmiges »*Bonitatem fecisti cum servo tuo*«, im dritten Buche derselben Sammlung (1519 erschienen) ein »*Cantate domino*« und im vierten (ebenfalls 1519 gedruckt) ein Miserere, sämmtlich von der Composition G.'s. Ausserdem wird ein Band von G.'s Messen im Manuscript auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt. Dieselben sind für den musikalischen Historiker, trotz der ziemlich starren Form, die sie aufweisen, sehr beachtenswerth, da sie bereits aus dem blossen Contrapunkt herausstreben.

Gengenbach, Nicolaus, deutscher Tonkünstler, zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Colditz geboren, war Cantor zu Zeitz und schrieb und veröffentlichte ein Buch, betitelt: »*Musica nova,* newe Singkunst, sowohl nach der alten Solmisation als auch newen Bobisation und Bebisation.« (Leipzig, 1626).

Genie; genial. Die Alten hielten jede hervorragende Befähigung eines Menschen für die Wirkung eines über ihm waltenden hülfreichen Geistes (*genius*). In Folge dessen ging später die Bezeichnung *genius* (latein.) oder *génie* (franz.) auf diese Befähigung selbst, oder auf den Menschen, dem sie innewohnte, über. Es verband sich aber nach und nach ein immer bestimmterer Begriff mit dem Worte Genie, indem man dieses von dem ähnlichen Begriffe Talent (s. d.) unterschied. Denkt man sich unter Letzterem überhaupt eine bedeutende Anlage zu Leistungen auf irgend einem Gebiete, so wird G. fast ausschliesslich für geistige Anlagen gebraucht, wird aber namentlich darin als das Höhere gegenüber dem »Talent« betrachtet, dass es die Befähigung entweder als quantitativ grössere, umfassendere, oder als der Art nach vorzüglichere, gründlichere, vollkommnere bezeichnen soll. Die häufigste Anwendung erhält das Wort G. im Gebiet der Künste, und zwar mit einer Bedeutung, in welcher der Begriff der qualitativen Vollkommenheit entschieden vorwaltet. Zwar wird hin und wieder auch ein quantitativ enormes, wenn auch mit starken Fehlern behaftetes Talent G. genannt, — wie z. B. Manche Rossini wegen der grossen Leichtigkeit, Unmittelbarkeit und Fülle seines Schaffens als G. bezeichnen, obwohl seine Werke neben dem schätzenswerthesten Schönen und Eigenthümlichen auch die grössten Versündigungen gegen die Kunst und den guten Geschmack aufweisen; — doch ist dies nicht die allgemein-gebräuchliche Anwendung des Wortes; in letzterer wird es vielmehr solchen Kunstpersönlichkeiten beigelegt, bei denen, wie bei einem Beethoven oder Mozart, neben der Schönheit des gegebenen Inhaltes auch das Princip des Vollendeten, Abgerundeten in ihren Leistungen hervortritt, in denen also eine Durchdringung mehrerer Vollkommenheiten sich manifestirt. Welcher Art diese das Genie ausmachenden Vollkommenheiten sind, das mögen folgende Betrachtungen klarlegen. — Als G.'s in der Musik werden mit allgemeiner Einstimmigkeit die ebengenannten Meister, sowie auch Gluck, Haydn, Bach u. A. bezeichnet; hingegen herrscht über manche andere hervorragende Componisten eine Spaltung der Meinungen: ein Mendelssohn, Schumann, Wagner z. B. werden von dem Einen als G.'s angesehen, während Andere diese Männer, indem sie wesentliche Fehler oder Lücken in ihrem Künstlerthume zu erkennen glauben, nur in den Rang mehr oder weniger bedeutender Talente setzen. Man erhält nun am besten Aufschluss über das Wesen des künstlerischen G.'s, wenn man den Umständen und Gründen nachspürt, welche bei den erstgenannten Künstlern die allgemeine Einstimmigkeit der Meinung, und bei den letzteren die Zweifelhaftigkeit derselben veranlassten.

Im Folgenden ist dieser Punkt in Bezug auf Beethoven betrachtet; und zwar ist der Verlauf der Entwicklung ausführlicher beschrieben, um ein Bild zu geben von den vielen Phasen, welche die öffentliche Meinung einem Künstler gegenüber durchzumachen hat, ehe sie zur vollen und festen Anerkennung seines G.'s gelangt. — Als Beethoven mit seinen ersten Leistungen auf den Gebieten des Clavierspiels, der Composition und der Improvisation auftrat, erregten dieselben das Interesse etlicher Künstler und einer kleinen Anzahl gebildeter Musikfreunde. Man sah oder ahnte aus diesen ersten Productionen noch nicht im entferntesten jenen hohen Geist und jene als einzig und unermesslich angestaunte Kunstgrösse, als welche er heute vor uns dasteht, sondern man erkannte ein bedeutendes Talent in ihm; er ging auf den Wegen, welche vorhergehende Meister als die Wege der echten Kunst gebahnt hatten, und zeigte dabei entschieden Geschick und Geschmack. Bei fortschreitendem Schaffen trat der Reichthum seiner Phantasie hervor, und zugleich bekundete sich von Werk zu Werk immer mehr das Abgerundete, die künstlerische Einheit und Geschlossenheit seiner Darstellungen, die Vollkommenheit der Form. Beides musste die Zahl seiner Bewunderer und die Grösse ihrer Bewunderung bedeutend vermehren. Bis dahin hatte der Inhalt seiner Schöpfungen zwar eine eigenthümliche Färbung gehabt, doch immerhin eine solche, welche nur als Variante des bisher bekannten und beliebten Inhaltes musikalischer Meisterwerke gelten konnte. Jetzt aber trat, bei weiterem Produciren, auch Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Inhalts, Originalität, immer schärfer heraus; und nun begannen sich die Meinungen zu spalten. Die Einen, denen dieser eigenthümliche Inhalt sympathisch war, oder denen Neuheit, Eigenthümlichkeit überhaupt schon als ein höchst Werthvolles in der Kunst galt, proklamirten Beethoven als G., während die Andern, die sich in den neuen Inhalt nicht finden konnten, in ihm ein bedauerlich verirrtes Talent sahen. Durch die offenbarte Originalität wurde die Aufmerksamkeit eines immer grösseren Kreises, und bald der gesammten deutschen musikalischen Welt auf ihn gelenkt; er wurde Gegenstand eines allgemeinen Interesses, aber keineswegs einer allgemeinen Anerkennung; verhältnissmässig wenigen, wiewohl eifrigen und innigen Verehrern stand die grosse Mehrzahl der gegnerisch Gesinnten gegenüber; und wenn Letztere ihn mitunter ebenfalls ein »G.« nannten, so wollten sie dieses Wort mit dem Beigeschmack des »Zügellosen« oder »Barocken« verstanden wissen, indem sie Beethoven eine zwar reiche, aber allzu eigenthümliche, überschwängliche und absonderliche Phantasie zuschrieben, die ihn die Grenzen der künstlerischen Schönheit überspringen oder gänzlich verfehlen liesse. Dies Verhältniss blieb im Wesentlichen während Beethoven's ganzer Lebenszeit dasselbe. Die kleine Gemeinde seiner Anhänger wuchs zwar mit den Jahren, und influirte schliesslich auf einen grösseren Theil des Publikums derart, dass ihm von demselben Hochachtung und eine Art anstaunender Bewunderung gezollt wurde, aber diese war weder mit Verständniss noch mit wahrer Sympathie verknüpft, und, indem in seinen letzten Zeiten die Seltsamkeit seiner Tonwerke sich vergrösserte, so trat der andere Theil des Publikums und die herrschende Tageskritik immer schroffer und feindseliger gegen ihn auf. — Als der Meister gestorben war, läuterten sich die Urtheile zunächst von dem Persönlich-Tendenziösen, welches sich erklärlicherweise bei Lebzeiten des Mannes geltend gemacht hatte. Es lag nun aber auch der Umkreis des Beethoven'schen Schaffens abgeschlossen vor den Augen der Welt: man überschaute jetzt die ganze Persönlichkeit dieses Künstlers und nur Wenige konnten sich dem Eindruck des Grossen, den dieser Ueberblick erregte, entziehen. Mit gesteigertem und reinerem Interesse wurden nunmehr seine Werke, und zwar zunächst die leichter zugänglichen seiner ersten und zweiten Lebensperiode, gespielt, studirt — und warm und wärmer geliebt. Das Verständniss und die Würdigung derselben erhöhte und verbreitete sich in ungemeinem Grade. Man suchte sodann auch die Werke aus seiner letzten Lebenszeit hervor. Diese erregten jedoch von Neuem Widerspruch; gar Viele

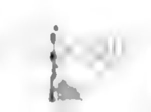
Digitized by Google

fanden sie bizarr und erblickten in ihnen die Geburten einer bereits ermatteten oder entarteten genialen Schöpferkraft. Aber die Gesammtpersönlichkeit Beethoven's, die schon allgemein die Glorie als »Genie« erworben hatte, übte auf die Gemüther eine Gewalt aus, welche auch diesen Widerspruch nach und nach zum Schweigen brachte. Man machte nunmehr folgende Schlüsse: »Beethoven steht so hoch, er zeigt sich in der überwiegenden Zahl seiner Werke so entschieden im Vollbesitz eines sicheren Schönheitsgefühles, eines tiefen, stets das Wahre treffenden Kunstgeistes, dass es widersinnig wäre, anzunehmen, es sei ihm im letzten Drittel seines Lebens diese Vollkommenheit plötzlich entschwunden; die Unvollkommenheit wird vielmehr auf unsrer Seite liegen: auch die Werke der letzteren Zeit werden als schöne zu gelten haben, wir aber sind nicht reif zum Erfassen ihrer Schönheit; in diesen Werken wird gerade das Tiefere und Entwickeltere gegenüber den früheren enthalten sein, daher stehen sie über unserer Verständnisskraft. Haben uns die früheren unmittelbar gefallen, so ist es jetzt an uns, das Gefallen an denselben uns zu erwerben; wir müssen uns mit ihnen vertraut machen, bis uns ihre Schönheiten aufgehen.« Ein solche Art zu schliessen hatte alle Wahrscheinlichkeit für sich. Man erfüllte die aufgestellte Forderung, man suchte sich in die Eigenthümlichkeiten jener Tonschöpfungen hineinzuleben; Vielen gelang es, — und heute steht Beethoven als eine über allem Zweifel und allem Einzelurtheil überhaupt erhabene Grösse vor uns, und nicht nur in Deutschland, sondern in den gebildeten Kreisen aller Nationen. Das allgemeine Urtheil, welches ihn für eine vollkommene Kunsterscheinung — für ein »Genie« — erklärt, hat jetzt die Bedeutung eines objektiven Urtheils gewonnen, welches der Einzelne einfach anzunehmen hat; und dies mit voller Berechtigung; denn die Stimme einer so enormen Majorität von gebildeten Kunstfreunden nicht nur einer Epoche, sondern mehrerer aufeinanderfolgender Generationen, darf und muss den Werth einer Autoritäts-Stimme beanspruchen. Demzufolge gilt die Vollkommenheit seiner Kunstwerke (einige wenige ausgenommen, welche die allgemeine Stimme mit sicherem Instinkte ausscheidet) als so fest und für alle Zeit bewiesen, wie nur irgend ein logisch unanfechtbarer Satz. In der Kunst, welche im Wesentlichen Gefühls-Sache ist, giebt es eben keinen unbedingten logischen Beweis; daher muss die Einstimmigkeit einer gebildeten Majorität, welche sich im Laufe langer Zeiten ansammelt, als Beweiskraft auftreten. — Der Hergang der Meinungsentwickelung über Beethoven, wie er eben geschildert worden, hat, den Hauptpunkten nach, in gleicher Weise auch bei allen Andern allgemein anerkannten Kunstheroen, bei einem Bach, Mozart u. s. w., stattgefunden; er giebt also die allgemeine Regel, und es lässt sich klar aus ihm entnehmen, welche Momente zusammenkommen müssen, um eine Kunstpersönlichkeit zum »G.« zu erheben. Wie aufgezeigt worden, so offenbarten Beethoven's Werke zuerst geschmackvolle Erfindung, also Schönheitssinn in Bezug auf den Inhalt, bald auch ein sicheres Gefühl für schöne künstlerische Anordnung, für die Form, und endlich eine Eigenartigkeit seines Inhaltes, Originalität. Von diesen drei Momenten der genialen Begabung erwarben sich die ersten beiden baldige Anerkennung, wogegen die Originalität zunächst Widerspruch erweckte und erst sehr spät die allgemeine Stimme für sich gewann. Und dies ist nicht so ungerecht, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn Originalität an sich ist noch keine künstlerische Vollkommenheit; als Original kann sich auch das Hässliche, das Widernatürliche aufstellen; und wegen seiner blossen Neuheit kann ihm ebenso wenig wahrer Werth zugeschrieben werden, da das Neue ja mit der Zeit aufhört, neu zu sein. Daher muss die Frage aufgestellt werden, ob dieses Neue auch eine neue Schönheit und zwar eine allgemeingültige Schönheit darstellt, und dies ist erst nach langen Zeiten durch eine Majorität zu entscheiden. Um aber endlich dem Künstler die volle Sanction des »G.'s« zu verleihen, dazu bedarf es nicht nur der günstigen Einstimmigkeit in einer Generation, sondern in mehreren;

und dieses giebt Aufschluss über die besondere Art der Originalität, welche dem Genie innewohnt: wo nämlich in einer Zeitperiode so viele Personen, von jedenfalls vielfach verschiedener Individualität, in der Sympathie für einen Künstler übereinstimmen, sodann eine zweite Generation, in welcher ein ganz anderer Zeitgeist waltet, gleichwohl in diesem Urtheil mit der ersten Generation übereinkommt, und endlich eine dritte, wieder anders geartete Epoche die Bestätigung giebt, da ist es unbestreitbar dargethan, dass der Inhalt jener Kunstpersönlichkeit die Grenzen einer gewöhnlichen Individualität weit überschreitet, dass derselbe eine ganze Hauptseite des allgemeinen menschlichen Wesens umfasst, mit anderen Worten, dass ein allgemein-menschlicher Typus in ihm zur Erscheinung kommt. Und als solche typische erweisen sich in der That die Persönlichkeiten aller anerkannten Genien. Wie diese bei Beethoven in dem scharf-individuellen Erfassen aller verschiedensten Lebensinhalte besteht — weswegen seine Werke so durchaus von einander verschieden sind —, so zeigt sich dieselbe bei Mozart als gleichzeitiges harmonisches Zusammenwirken aller Kräfte und Triebe des Gemüthes, woraus jene gleichsam »blühende« Schönheit seiner Tonwerke resultirt; und so offenbart sie sich bei Bach als tiefsinnige, unbedingt religiöse Lebensanschauung, bei Haydn als absolut frohe Empfindung des Daseins u. s. f. Diese typische Art und Bedeutung der Persönlichkeit ist das letzte und wesentlichste der Momente, durch welche das Genie sich charakterisirt. — — Man werfe nun noch einen Blick auf jene Verschiedenheit der Meinungen, wie sie beispielsweise einem Mendelssohn, Schumann, Wagner gegenüber waltet, so wird dieselbe nach dem Erörterten leicht erklärlich werden. Mendelssohn hat eine zahlreiche Anhängerschaft gewonnen, von welcher der eine Theil den Inhalt seiner Werke als einen vorzüglich schönen und eigenartigen preist, ein anderer in die schöne Formung derselben seine Grösse setzt, ein dritter ihm alle diese Vorzüge zugleich zuschreibt. Dem gegenüber erklären Viele seinen Inhalt als nicht originell genug, oder als nicht eigentlich-schön, nicht die Tiefe des Gemüthes treffend. Der Streit kann heute endgültig noch nicht entschieden werden, denn Mendelssohns Person steht uns zeitlich noch zu nahe. Es lässt sich wohl ein Wahrscheinlichkeits-Urtheil aufstellen, welches auf dereinstige allgemeine Anerkennung seiner als eines Genies lautet: aber unbedingte Gültigkeit hat diese Annahme nicht; erst die folgende Generation kann und wird das letzte Wort sprechen. Zeitlich ebenso nahe steht uns Schumann. An seinen Schöpfungen wird von Vielen grosse Originalität des Inhaltes, sowie eine besondere Tiefe des Gefühls gerühmt, von sehr Vielen hingegen wird ihm Mangel an Formschönheit vorgeworfen; hier ist also der Ausfall des dereinstigen Endurtheils noch zweifelhafter. Bei Wagner endlich, als einem Zeitgenossen, der noch im Weiterwirken begriffen ist, kann von abschliessendem Urtheil noch weit weniger die Rede sein. Pflicht des Einzelnen ist es natürlich, sein individuelles Urtheil über den Meister zu klären, und wo er es als berechtigt und begründet glaubt, Partei zu ergreifen; ein jeder Einzelne kann eine Stimme bilden in der grossen Majorität der Menschheit, welche dereinst zu entscheiden hat, ob dem Künstler der Rang des Genies zukommt, ob seine Persönlichkeit schönen Gehalt, Formsinn, Originalität und typische Eigenthümlichkeit umfasst, oder ob ihm von diesen künstlerischen Vorzügen nur einer oder einige zugesprochen werden können. William Wolf.

Genitscha, Iwan, trefflicher russischer Tonkünstler, geboren um 1810 in Russland, lebte, angesehen als Pianist und Violoncellist, zu Moskau und wurde 1837 Dirigent eines Gesangvereins. Auch als Componist hat er sich nicht unvortheilhaft durch grössere Instrumentalwerke bekannt gemacht.

Genlis, Stéphanie Félicité Ducrest **de Saint Aubin,** Marquise von Sillery, Gräfin **von,** die berühmte Erzieherin des Königs Ludwig Philipp, war eine fein gebildete und in Kunst und Wissenschaft, namentlich auch in der Musik bewanderte Frau. Geboren am 25. Jan. 1746 zu Champcéri bei



Autun in Bourgogne, aus einer vornehmen, aber herabgekommenen Familie, war sie schon als Mädchen ihrer Schönheit und geistigen Ausbildung, sowie ihres ausgezeichneten Harfenspiels wegen in die vornehmsten Pariser Familien eingeführt und sehr gern gesehen. Auch Clavier und andere Instrumente spielte sie fertig, sang sehr geschmackvoll und componirte nicht ohne Geschick. Sie ist auch Verfasserin einer Harfenschule (Paris, 1802), deren zweite Auflage in Paris 1805 unter folgendem Titel erschien: »*Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins six mois de leçons etc.*«. Unter sehr wechselvollen Schicksalen, besonders während der Revolution von 1789, lebte sie in Paris, in der Schweiz, in Altona. Unter dem Consulate kehrte sie nach Paris zurück und bezog von Napoleon eine Jahresrente. Nach wie vor schickte sie in rascher Folge ein Buch nach dem anderen in die Welt und starb am 31. Decbr. 1830 zu Paris. Ihr Musikübung hat gleich ihrer literarischen Thätigkeit die Grenzlinie der Mittelmässigkeit im Denken und Empfinden niemals überschritten.

Genoves, Tommaso, in Spanien Genues geschrieben, italienischer Operncomponist spanischer Abkunft, geboren zu Anfange des 19. Jahrhunderts in Sevilla, schrieb 1831 für die italienische Operbühne in Madrid »*La rosa bianca e la rosa rossa*« und begab sich im J. 1834 nach Neapel, wo er in dem Zeitraume von zehn Jahren an verschiedenen Theatern zur Aufführung brachte: »Zelma« (in Bologna 1835), »*La battaglia di Lepanto*« (in Rom 1835), »*Bianca di Belmonte*«, »*Iginia d'Asti*«, »*Luisa della Valliere*« u. s. w., ohne dass er sich einen weitergehenden Ruf mit diesen Werken zu erringen vermochte. Auch andere Gesangstücke componirte er in jener Zeit; bekannter von diesen ist eine Sammlung geworden, betitelt: »*Le sere d'autunno al monte Pincio*«.

Genre (franz.; lat.: *genus*; ital.: *genere*), eigentlich die Abstammung, das Geschlecht (Klanggeschlecht), dann auch in der Bedeutung »die Art«, »das Fach« gebraucht, zu dem der näher bezeichnete Gegenstand gehört.

Genst, Auguste de, trefflicher belgischer Componist, geboren 1801 zu Brüssel, wurde zunächst zu einem guten Pianisten ausgebildet. Als solcher machte er sich durch Composition von Fantasien, Variationen und anderen Salonstücken vortheilhaft bekannt. In der Folge ist er auch mit grossen Werken, als Opern, Sinfonien u. s. w. bemerkenswerth hervorgetreten.

Gentile (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung anmuthig, edel; dem entsprechend *con gentilezza* mit anmuthigem Ausdruck.

Gentili, Giorgio, italienischer Violinist und Instrumentalcomponist, geboren um 1668 zu Venedig, war in seiner Vaterstadt als Instrumentalist in der Kapelle des Dogen angestellt und hat von seiner Composition in der Zeit von 1701 bis 1708 zu Venedig Sonaten für zwei Violinen und Violoncello mit dem *Basso continuo* der Orgel, ferner Sonaten für Violine und *Basso continuo* und Concerte veröffentlicht.

Gentili, Serafino, einer der berühmtesten italienischen Opernsänger aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, geboren 1786 auf einem Landgute bei Venedig, liess sich in Venedig und Mailand für die Bühne ausbilden und erregte durch Stimme, Schule und dramatische Begabung das grösste Aufsehen, sodass ein Haupttheater seines Vaterlandes nach dem andern sich seinen Besitz streitig machte. Vorzüglich und am längsten glänzte er als erster Tenor des Fenice-Theaters zu Venedig, wo ihn auch Rossini kennen und hochschätzen lernte, der denn auch mehrere Hauptparthien in seinen Opern, so in der »Italienerin in Algier«, eigens für ihn schrieb. Gichtische Leiden, die durch den Aufenthalt auf den dem Zug ausgesetzten Bühnen sich immer mehr verschlimmerten, nöthigten ihn, schon 1828 sich in das Privatleben zurückzuziehen. Er liess sich in Mailand nieder und starb daselbst am 26. Mai 1835.

Genus (lat.; ital.: *genere*; franz.: *genre*), in der ursprünglichen Bedeutung das Geschlecht, in der Musik also das Ton- oder Klanggeschlecht (s. d.), sodann die Gattung (s. d.). Bei den alten Theoretikern findet sich dieser Begriff mit folgenden näheren Bezeichnungen zusammengesetzt vor: *G. chro-*

maticum, *G. diatonicum* und *G. enharmonicum*, s. Klanggeschlecht, ferner Chromatisch, Diatonisch, Enharmonisch. (Bei den Griechen s. Tetrachord.) *G. epitriton*, d. i. das dreischlägige Tongeschlecht, war bei den Griechen eine Art von Rhythmus oder Takt, der aus ungeradzähligen Theilen bestand und der mit dem in neuerer Zeit mehrfach versuchten, aber für praktisch unbrauchbar befundenen $^{7}/_{4}$- oder $^{7}/_{8}$-Takt Aehnlichkeit hatte (s. Rhythmus, griechischer). *G. inflatile*, die Gattung der Blaseinstrumente. *G. percussibile*, die Gattung der Schlaginstrumente. *G. rarum*, s. *Genera spissa* und Tetrachord. *G. syntonum*, die diatonische Tonfolge. *G. tensile*, die Gattung der Saiteninstrumente. G. ison (äquale) und G. diplasion (duplum), s. Ison und Diplasion.

Geometrische Theilung heisst diejenige der harmonischen Rechnungsarten, welche gleiche geometrische Rationen erzeugt, deren Glieder jedoch ungleiche Differenzen haben; sie schafft eine geometrische Proportion, in der der Quotient jeder folgenden zwei Zahlen dem Quotienten der zwei vorhergehenden gleich ist. Diese Theilung wird vollzogen, wenn man aus dem Product zweier gegebener Verhältnissglieder die Quadratwurzel zieht und diese als Mittelglied zwischen jene stellt. Hat man z. B. das Verhältniss 18 : 8, so würde die Rechnung folgende sein: $18 \times 8 = 144$; $\sqrt{144} = 12$; giebt als Ergebniss die Proportion 18 : 12 : 8. Dass diese Rechnung nicht immer ganze Zahlen als Mittelglieder ergiebt, sondern meist Bruchzahlen, ist fast selbstredend; ja oft führt sie zu Irrationalzahlen, d. h. zu nur annäherungsweise durch Zahlen darstellbare Grössen. Obgleich es somit nicht möglich ist, aus jedem Verhältniss eine vollkommene Proportion zu schaffen und überall vollkommen geometrische Progressionen zu erhalten, so ist dieser Mangel der praktischen Anwendung dieser Rechnungsart in der Musik nicht von Nachtheil, da die sich ergebenden Zahlen einer verlangten Proportion so wenig von den den vollkommenen Werth ausdrückenden differiren, dass eine praktische Darstellung derselben dem Ohre durchaus unbemerkbar bleibt. S. auch Theilung der Intervallenverhältnisse. 32.

Georg V., Friedrich Alexander, Exkönig von Hannover, geboren am 27. Mai 1819 zu Berlin, erhielt als Prinz von Cumberland daselbst eine auch auf das Musikalische gerichtete Erziehung. Seine Hauptlehrer in der Composition waren K. W. Greulich und später Friedr. Kücken, nachdem er von Dulken in London von 1829 bis 1833 im Clavierspiel unterrichtet worden war. Er versenkte sich um so leidenschaftlicher in die Geheimnisse der Tonkunst, als ein Augenübel ihn seiner Sehkraft beraubte. Nach der Thronbesteigung seines Vaters im J. 1838 siedelte auch er nach Hannover über und vollendete dort unter E. Wenzel seine Studien auf dem Pianoforte und in der Composition. Von seiner mehr als gewöhnlichen Produktionskraft legen im Druck erschienene Kirchenstücke, ein- und mehrstimmige Gesänge, Tänze und Märsche Zeugniss ab; einige seiner Männerchöre sind sogar mit Auszeichnung zu nennen. Seiner vertrauten und innigen Beschäftigung mit der Musik entsprang auch eine kleine ästhetische Schrift, die er anonym erscheinen liess und die den Titel führt: »Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik« (Hannover 1858). Am meisten aber ehrt das Aufblühen der Kunst und der musikalischen Thätigkeit in der Residenzstadt Hannover, eine Folge der Pflege, die G. als König seiner Lieblingskunst zuwandte, den hohen Dilettanten. Der unglückliche Krieg von 1866, in den ihn Trotz und Eigensinn mit dem mächtigen Preussen verwickelten, brachte ihn um Krone und Land. Er lebt seitdem zu Hietzing bei Wien und soll mit der Sammlung und Herausgabe seiner Werke beschäftigt sein.

Georg, Markgraf von Brandenburg, ist der Componist des geistlichen Liedes: »Da Israel aus Egypten zog etc.«, dessen Melodie: *d a g a c̄ a g f e* beginnt, und welches zuerst 1537 in dem »Teutsch Kirchenamt etc.« von Wolff

Köpphl veröffentlicht wurde. Auch das einem Akrostichon ähnlich gestaltete Lied: »Genad' mir Herr, ewiger Gott« ist entweder zu Ehren G.'s, oder gar von diesem selbst geschaffen worden. †

Georg, Joseph, deutscher Tonkünstler aus Oesterreich, war um 1835 erst Violinist, dann Musikdirektor am Stadttheater zu Nürnberg und hat sich daselbst als Componist von Violinconcerten und einer Messe hervorgethan.

Georg, Sebastian, tüchtiger deutscher Pianist aus Mainz, lebte zu Anfange des 19. Jahrhunderts als angesehener Clavierlehrer zu Moskau, woselbst er auch starb. — Sein Sohn und Schüler, Paul G., zeichnete sich ebenfalls als Clavierspieler und Musiklehrer in Moskau aus, hat sich aber weiter hin auch als Componist von Sonaten, Etüden u. s. w. für Pianoforte bekannt gemacht.

Georges, s. Saint Georges.

Georgi, Johann Gottlieb, trefflicher deutscher Musikpädagog, war aus der Gegend bei Eisenach gebürtig und sollte wie sein Vater Landschullehrer werden. Um 1710 erhielt er die zweite Cantorstelle in Kassel, mit der auch der Unterricht an einer der unteren Klassen des vom Landgrafen Friedrich II. gegründeten Lyceums verbunden war. An dem ebenfalls dazu gehörigen Schullehrer-Seminare rückte G. zum Inspector hinauf und errichtete aus seinen Gesangschülern einen Singchor, der bald, 40 Knaben und Jünglinge stark, seine Funktionen, namentlich in den Kirchen, ausüben konnte. Dieser Chor wurde seiner vorzüglichen Schulung wegen später auch vielfach für den Dienst des Hoftheaters benutzt und bestand noch lange nach G.'s Tod, bis zu den deutschen Freiheitskriegen, die auch diesem Institute ein Ende machten.

Gerade Bewegung oder Parallelbewegung (lat.: *motus rectus*), die gleichzeitig steigende oder fallende Fortbewegung zweier oder mehrerer Stimmen. S. Fortschreitung der Intervalle.

Gerade oder geradfüssige Stimmen nennt man in der Fachsprache der Orgelbauer solche Stimmen, deren Grösse durch ganze Zahlen ohne Bruch bestimmt wird, z. B. 10metrig (= 32füssig), 5metrig (= 16füssig) u. s. w. Ungerade Stimmen sind demnach diejenigen, zu deren Bestimmung eine ganze Zahl und ein Bruch nöthig ist, also 2,5metrige, 1,25metrige u. s. w.

Gerader Takt, gerade Taktarten, s. Takt.

Gérard, Henri Philippe, belgischer Vocalcomponist und Gesanglehrer, geboren 1763 zu Lüttich, war zuerst Chorknabe an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt, wurde aber dann, da er bedeutendes Musiktalent zeigte, nach Rom geschickt, wo er am Lütticher Collegium während eines fünfjährigen Studiums bei Ballabene die höhere Ausbildung erhielt. Kurz vor der französischen Revolution liess er sich in Paris nieder und erwarb sich als Gesanglehrer einen so grossen Ruf, dass man ihn in gleicher Funktion an das neu errichtete Conservatorium zog, an welchem er hierauf über 30 Jahre lang lehrte. Die Früchte dieser Stellung sind eine gute Gesangschule (2 Theile, Paris), ferner ein Buch, betitelt: *»Considérations sur la musique en général et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale etc.«* (Paris, 1819), endlich: *»Traité méthodique d'harmonie, où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençans«* (Paris, 1833). Von seinen zahlreichen Compositionen für Gesang sind nur kleine Romanzen und Chansons von ihm veröffentlicht worden. Er starb hochgeachtet am 11. Septbr. 1848 zu Paris.

Gerardini, Arcangelo, italienischer Servitenmönch, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Siena, lebte zu Mailand und hat von seiner Composition 17 Motetten für acht Stimmen (Mailand, 1587) veröffentlicht.

Geraubtes Zeitmaass, wörtliche Uebersetzung und mitunter angewendete Bezeichnung des *Tempo rubato* (s. d.).

Geräusch heisst ein Schall, dessen Tonhöhe nicht bestimmbar ist, indem seine Luftwellen weder an Form einander gleichartig sind, noch in regelmässigen Zeiträumen aufeinanderfolgen. S. auch Klang.

Digitized by Google

Gerber, Christian, musikkundiger deutscher Theologe, geboren um 1660 zu Görnitz, gestorben 1731, war Pfarrer und Magister in Lockwitz und hat einige musikalische Abhandlungen veröffentlicht.

Gerber, Heinrich Nicolaus, verdienstvoller deutscher Componist und Musiklehrer, geboren am 6. Septbr. 1702 im Schwarzburg'schen, wo sein Vater Landwirth war, besuchte die Elementarschule in Mühlhausen, dann das Gymnasium in Sondershausen und trieb mit Vorliebe zugleich auch musikalische Studien. Seine Universitätsjahre in Leipzig brachten ihn seit 1724 mit Joh. Seb. Bach zusammen, der ihn weiter ausbildete. Im J. 1728 wurde er Organist zu Heringen in der goldenen Aue, welche Stadt jedoch gänzlich niederbrannte. Seines schlanken Körperwuchses wegen sah sich G. unablässig von den Werbern Friedrich Wilhelm's I. beunruhigt, bis er 1731 als Schlossorganist und fürstlicher Musiklehrer in Sondershausen angestellt wurde. Neben Unterrichtgeben, Composition und Verwaltung seines Amtes befasste er sich mit Versuchen, musikalische Instrumente zu verbessern. So ging u. A. aus seiner Hand eine Art Strohfiedel in Form eines Flügels hervor, ein vieroctaviges Instrument, dessen Töne vermittels der Tasten durch Anschlagen hölzerner Kugeln an Holzstäbe hervorgebracht wurden. Im J. 1749 wurde er zum Hofsecretair ernannt, stellte jedoch seine eifrigen Musikübungen erst mit dem Tode ein, der am 6. Aug. 1775 zu Sondershausen erfolgte. Seine Compositionen bestehen in Motetten und Cantaten, zahlreichen Concerten, Suiten und Uebungen für Clavier, Präludien und Fugen für Orgel, Stücken für Harfe u. s. w., Alles meist Manuscript geblieben. Auch ein vollständiges Choralbuch mit beziffertem Basse und variirte Choräle schrieb er, welche letztere einst sehr geschätzt wurden. — Sein Sohn Ernst Ludwig G. hat sich als Lexikograph Ruhm und ein unschätzbares Verdienst erworben. Geboren wurde derselbe am 20. Septbr. 1746 zu Sondershausen und erhielt von seinem siebenten Jahre an bei seinem Vater Unterricht im Clavierspiel und Gesang. Seiner schönen Stimme wegen musste er noch in seinen Schuljahren häufig Soli bei musikalischen Aufführungen übernehmen. Theoretische und musikhistorische Werke wurden ihm gleichfalls früh in die Hand gegeben und ermuthigten ihn zu Compositionsversuchen. Von 1765 an studirte er in Leipzig die Rechte, gab aber dieses Studium im Interesse der Musik und schönen Wissenschaften auf, als er mit einigen Compositionen Beifall fand, die im Concert und im Theater, in dessen Orchester er als Violoncellist mitwirkte, aufgeführt wurden. Wie als Violoncellist wurde er auch als Clavierspieler in Concerten sehr beliebt. Um seinem Vater zur Seite zu stehen, kehrte er nach Sondershausen zurück und rückte nach dem Tode desselben auch definitiv in dessen Stellungen ein. Neben der Composition beschäftigte er sich nach wie vor mit musikliterarischen Studien und mit Sammlungen von Musikerporträts, die er mit Biographien versah. Hierbei wurde ihm klar, dass das Walther'sche Lexikon als Nachschlagebuch dem Zeitbedürfnisse nicht mehr genüge, und er kam auf die Idee, eine gleiche Arbeit aufzunehmen, für welchen Zweck er Correspondenzen eröffnete, Nachforschungen begann und Reisen unternahm, die ihm eine goldene Ausbeute brachten. Diese Vorarbeiten, die Sichtung und Zusammenstellung des reichen Materials, die Abwägung des Nothwendigen und Entbehrlichen u. s. w. füllten zehn lange Jahre hindurch alle seine Mussestunden aus und der Frucht dieser anstrengenden, mühsamen Anstrengungen, dem »Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig, 1790—1792) kann auch die Nachwelt das ehrende Urtheil nicht versagen, dass es ein vollkommenes, klar disponirtes und mit Umsicht, Redlichkeit und grosser Zuverlässigkeit gearbeitetes Werk gewesen ist. Gleichzeitig veröffentlichte G. auch in verschiedenen Zeitschriften Abhandlungen über Kunstfragen und schrieb mehrere Jahre hindurch Recensionen für die Erfurter Gelehrten-Zeitung. Schon im J. 1796 ging er an die Zusammenstellung eines neuen Tonkünstlerlexikons, da ihm auf Grund des schon erschienenen Werks, das übrigens von Choron in das Französische übersetzt wurde, Berichtigungen,

Digitized by Google

Zusätze und Ergänzungen in Masse zugingen. Die so eben in das Leben getretene Leipziger allgemeine musikalische Zeitung verband ihn enger mit der äusseren Musikwelt und stellte einen Zusammenhang zwischen ihm und sonst schwerer zu erreichenden Tonkünstlern her. Durch das »Neue historisch-biographische Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig, 1812—1814) ist das ältere Werk übrigens nicht überflüssig geworden, indem vielmehr vielfach auf dasselbe hingewiesen wird, so dass beide in Wahrheit erst ein Ganzes ausmachen. Für lange hinaus wird das Gerber'sche Lexikon ein fleissig gearbeitetes Muster und die Quelle für alle ähnlichen Unternehmungen abgeben. Alle anderen musikalischen Bemühungen G.'s schrumpfen dieser grossen lexikographischen That gegenüber mehr oder weniger zusammen. Sonaten für Clavier, Märsche für Harmoniemusik, Choralvorspiele für Orgel u. s. w. legen ein Zeugniss für sein Können als Componist ab. Andere seiner, sammt den bereits aufgeführten, Schriften finden sich in C. F. Beckers »Literatur« verzeichnet. Als Künstler und Beamter geachtet, durch Fleiss und Ordnungsliebe ausgezeichnet und als Mensch und Familienvater geliebt, verbrachte G. in unausgesetzter Thätigkeit den Rest seiner Tage in Sondershausen und starb daselbst am 30. Juni 1819 als Hofsecretär. Seine Sammlungen an Büchern und Musikalien kaufte das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an und legte damit den Grundstein zu seiner Bibliothek.

Gerber, Karl, deutscher Pianist und Componist, geboren um 1830 zu Altenburg, war der Sohn eines Musikdirektors und erhielt seine künstlerische Ausbildung in Prag. Im J. 1866 wurde er als Lehrer des Mozarteums in Salzburg angestellt, in welcher Stellung er gegenwärtig sich noch befindet.

Gerbert von Hornau, Martin, ein um die Geschichte der Musik hochverdienter Theologe, geboren zu Horb am Neckar in Württemberg, am 12. Aug. 1720, erhielt eine gelehrte Erziehung, zu der sich grosse Vorliebe für die Tonkunst und eifrige Uebung derselben seinerseits gesellten. Zum geistlichen Stande berufen, trat er, nachdem er die Schule in Ludwigsburg durchlaufen, 1736 in das berühmte Benedictinerstift St. Blasien im Schwarzwalde, wo auch sein Hang zu geschichtlicher Forschung die gediegenste Richtung erhielt. Im J. 1744 empfing er die Priesterweihe, wurde wenige Jahre später zum Professor der Theologie und Philosophie ernannt und 1764 sogar zum gefürsteten Abt dieses Klosters erhoben. Als solcher starb er am 13. (nach Anderen am 14.) Mai 1793 nach einem langen, im Dienste fleissiger und tüchtiger geschichtlicher Untersuchungen hingebrachten Leben. Seine unbegrenzte Musikliebe ist es besonders gewesen, die ihn 1759 bis 1765 auf eine grosse Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien geführt hat, auf welcher er sein besonderes Augenmerk auf die öffentlichen und Klosterbibliotheken richtete, zu dem Zwecke, bisher brach gelegenes Material für eine Geschichte des Kirchengesanges zu gewinnen. Ausserordentlich förderlich für dieses immer mehr in's Grosse wachsende Unternehmen wurde ihm die Bekanntschaft mit dem kunstgelehrten Pater Martini in Bologna, die bald in innige Freundschaft überging, so dass ihm die kostbare Bibliothek und die umfassenden musikalischen Kenntnisse desselben zur vollsten Verfügung standen, ebenso wie Martini's Sammlung durch G.'s Mittheilungen wesentlich bereichert wurde. Diesem Bunde entsprang der Plan, Martini solle, während G. die beabsichtigte Geschichte der Kirchenmusik ausarbeite, eingreifend und vervollständigend eine allgemeine Geschichte der Tonkunst in Angriff nehmen. Im J. 1762 machte G. die Welt mit seinem Plane bekannt und bat um Beiträge, ein Gesuch, dem im vollen Maasse entsprochen wurde. Leider jedoch zerstörte 1769 eine Feuersbrunst die Bibliothek und das Archiv des Klosters St. Blasien und damit alle zu jener Geschichte mühsam gesammelten Materialien, ein Unglück übrigens, welches nur die Herausgabe des Werks mit erheblicher Verzögerung traf, da der erste Band bereits im Druck erschienen war und von den wichtigsten Stücken Abschriften bei ihm befreundeten Männern, besonders beim Pater Martini, sich befanden.

Mit ungebeugtem Gelehrteneifer und Fleiss ging G. an das Werk erneuerter Vor- und Ausarbeitung, und fünf Jahre später erschien das vollständige Werk in zwei starken mit 40 Kupfern ausgestatteten Bänden unter dem Titel: »*De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*« (St. Blasien, 1774). Dieses Buch, ohne welches Forkel's Geschichte der Musik wohl kaum erschienen sein würde, ist noch fort und fort für jeden Musikgelehrten fast unentbehrlich und bildet eine unerschöpfliche Quelle der werthvollsten Nachrichten über die kirchliche Tonkunst aller vorangegangenen Zeiten, wenn auch, wie nicht anders möglich, noch immer viele Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten von den Forschern der Folgezeit ausgemerzt werden müssen, hier nicht minder wie in G.'s zweitem Hauptwerke: »*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissima*« (3 Bände, St. Blasien, 1784). Diese hochwichtige Sammlung von Tractaten der bedeutendsten Musikschriftsteller wird von Coussemaker (s. d.) in würdigster Art fortgesetzt und ergänzt. Auch die übrigen Schriften G.'s enthalten viele für den Musikgelehrten wichtige Aufschlüsse und Winke, so der Reisebericht »*Iter alemannicum, italicum et gallicum*« (St. Blasien, 1765 und 1773), von welchem auch eine deutsche Uebersetzung erschien, ferner die »*Vetus liturgia alemannica*« (2 Bde., St. Blasien, 1776) und die »*Monumenta veteris liturgiae alemannicae*« (2 Bde., St. Blasien, 1777). Auch für die allgemeine Weltgeschichte hat er einige wichtige Bücher verfasst, so eine Geschichte des Schwarzwaldes u. s. w. Dass G. zudem als Componist thätig gewesen, beweisen einige von ihm in Augsburg in den Druck gegebene Offertorien.

Gerdy, P. N., ausgezeichneter französischer Physiologe, geboren 1797 zu Loches im Departement Aubin, lebte als Professor der Medicin zu Paris und hat u. A. wichtige und interessante Untersuchungsergebnisse über den Kehlkopf und die übrigen Werkzeuge der menschlichen Stimme theils in Fachzeitschriften, theils selbstständig veröffentlicht.

Gerhard. Unter diesem Namen sind mehrere um die Musik verdiente deutsche Künstler aufzuführen. 1) Jacob G., Cantor zu Brandenburg, lebte im 16. Jahrhundert und wird als hervorragender Componist seiner Zeit mehrseitig genannt. — 2) Johann Heinrich G., Cantor zu St. Nicolai in Brieg, geboren am 4. April 1708 zu Gross-Weigelsdorf in der schlesischen Herrschaft Oels, war der Sohn des Magisters Martin Benjamin G. und für das Studium der Theologie bestimmt. Schon als Gymnasiast in Brieg trieb G. eifrig Musik, nicht minder als Student in Jena, 1730 bis 1734 und ging nach Vollendung seiner Studien endlich ganz zur Kunst über. Er wurde 1739 als Cantor an die Nicolaikirche zu Brieg berufen, wirkte auch als Musiklehrer mit Auszeichnung und starb um 1785 zu Brieg. — 3) Justin Ehrenfried G., trefflicher Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, war aus dem Weimar'schen gebürtig und baute unter anderen gerühmten Werken auch die grosse Orgel zu Ilmenau, die aber schon, noch ehe sie ganz vollendet wurde, am 3. Novbr. 1752 sammt der Kirche wieder abbrannte. — 4) Wilhelm G., geboren am 29. Novbr. 1780 zu Weimar, ist unter den Liedercomponisten zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu nennen, da von ihm Gesänge in Leipzig erschienen sind. Bekannter ist er freilich als formgewandter lyrischer und dramatischer Dichter und als Uebersetzer der Sacuntala geworden, die er in aller ihrer Anmuth deutsch wiedergab. Von seinen Gedichten hat sich das bekannte, von Aug. Pohlenz componirte »Auf, Matrosen, die Anker gelichtet« als Volkslied Bahn gebrochen. G. lebte als Kaufmann und Legationsrath zu Leipzig und starb, von einer Schweizerreise zurückkehrend, am 2. Oktbr. 1858 zu Heidelberg.

Gerhard, Livia, rühmlich bekannte deutsche Sängerin, geboren am 13. Juni 1818 zu Gera, erhielt ihre Erziehung in Leipzig und Musik-, namentlich Gesangunterricht daselbst bei Aug. Pohlenz. Höchst talentvoll, wie sie war, konnte sie schon 1833 die Bühne in Leipzig betreten und empfing aufmunternden Beifall. Ein Jahr später begab sie sich auf Kunstreisen und erregte überall durch ihre frische, angenehm klingende und wohlgeschulte Stimme, sowie

Digitized by Google

durch ihre anmuthige Persönlichkeit, die auch auf ihre Leistungen influirte, Aufsehen. Ein mehrmonatlicher Aufenthalt in Dresden gab ihr damals Gelegenheit, im Verkehr mit der Schröder-Devrient sich vollends auszubilden. Von 1835 bis 1838 gehörte sie zu den Opernmitgliedern des königstädtischen Theaters zu Berlin und wurde vom Publikum ehrenvoll ausgezeichnet. Sie verheirathete sich hierauf mit dem Professor Frege in Leipzig und trat nur noch zeitweise als geschätzte und verehrte Concertsängerin auf. Ihr Haus wurde ein Herd der reinen Kunstpflege und ein Sammelplatz der Künstler und distinguirter Musikfreunde. Der dort mit Vorliebe verweilende Mendelssohn erklärte Livia G. für die anmuthigste Interpretin seiner Lieder und verkehrte mit ihr in der aufrichtigsten Freundschaft. Mit dem bis 1850 in seiner höchsten Blüthe stehenden Musikleben Leipzig's nach allen Seiten hin innig verwachsen, hat sie auch auf zahlreiche emporstrebende Musiktalente einen fördernden Einfluss ausgeübt und sich auf lange hinaus ein ehrenvolles Andenken gesichert.

Gerissene Zunge, eine Schlagmanier bei den Pauken. S. Pauke und Zunge.

Gerke ist der Name einiger trefflicher deutscher Tonkünstler der Neuzeit. 1) Anton G., 1814 in Polen geboren, lebte, als Pianist wie als Musiklehrer sehr geschätzt, in St. Petersburg, woselbst er auch am 27. Aug. 1870 starb. — 2) August G., ein in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts rühmlich bekannter Violinvirtuose und Componist. Von seinen Compositionen erschienen mehrere Ouverturen, einige Polonäsen für Orchester, Streichtrios, Duette, Variationen und Potpourris für Violine, Stücke für Harmoniemusik, kleinere Pianofortesachen u. s. w. — 3) Otto G., ebenfalls ein tüchtiger Violinvirtuose, geboren am 13. Juli 1807 zu Lüneburg, erhielt seine erste musikalische Ausbildung, namentlich auf der Violine, von seinem Vater und ging 1822 zu höheren tonkünstlerischen Studien nach Kassel, wo Spohr und Hauptmann, der Letztere in der Harmonielehre und in der Composition, seine Lehrer wurden. Auf Kunstreisen, die er hierauf unternahm, fand er als Virtuose grosse Anerkennung und nahm von 1837 an einen neunjährigen Aufenthalt in Russland. Seit 1847 hat er seinen Wohnsitz nach Paderborn verlegt, wo er sich mit Unterricht und Composition beschäftigte. Er hat etwa 40 seiner Werke, bestehend in Arbeiten für Violine, auch für Clavier veröffentlicht, von denen ein Violinconcert und mehrere grössere Violinduette als hervorragend in der bezüglichen Literatur zu bezeichnen sind.

Gerl oder **Görl,** Franz, deutscher Operettencomponist und Schauspieler, war bis 1794 Mitglied des Schikaneder'schen Theaters in Wien, welches er verliess, um eine Anstellung beim Nationaltheater in Brünn anzunehmen. Die bekanntesten seiner zahlreichen Singspiele sind: »das Schlaraffenland«, die Wiener Zeitung«, »der Stein der Weisen«, »der dumme Gärtner« und »Graf Balbarone oder die Maskerade«, von denen das letztere mehrfach mit Glück zur Aufführung kam.

Gerl oder **Gerle,** Konrad, auch Gerla geschrieben, der älteste der berühmt gewordenen Nürnberger Lautenmacher, von denen noch einige Kunde vorhanden ist, starb im J. 1521 zu Nürnberg. — Sein Sohn, Hans G., war als Geigen- und Lautenmacher, als Virtuose auf diesen Instrumenten und auch als musikalischer Schriftsteller über seine Vaterstadt hinaus, in welcher er um 1570 starb, berühmt. — Ein jüngerer Bruder des Letzteren, gleichfalls Hans G. geheissen, war als Geigen- und Lautenmacher nicht minder hochgeschätzt wie sein Vater und sein Bruder.

Gerlach, Leocadie, geb. Bergnehr, vortreffliche dramatische Sängerin, geb. am 26. Jan. 1827 zu Stockholm, erhielt ihren ersten Gesangunterricht bei Rung in Kopenhagen, vollendete ihre Studien bei Garcia in Paris und wurde, nachdem sie in Kopenhagen mit grossem Erfolge debütirt hatte, 1848

als königl. dänische Hofopernsängerin engagirt. Zehn Jahre später erhielt sie den Titel einer königl. Kammersängerin daselbst.

Gerlande oder **Garlande,** Jean de, mit dem lateinischen Gelehrtennamen Gerlandus oder de Garlandia, ein französischer Geistlicher des 11. oder 12. Jahrhunderts, welcher neben anderen Wissenschaften auch die Tonkunst in Paris lehrte. Fragmente seiner musikalischen Schriften finden sich in Gerbert's »*Scriptores eccles.*« unter dem Titel »*Gerlandi fragmenta de musica*« und handeln hauptsächlich *de fistulis* und *de notis*. Den Forschungen Coussemaker's ist es neuerdings gelungen, noch einen vollständigen Tractat G.'s über den Choralgesang aufzufinden, den er seinen »*Scriptores music. medii aevi*« einverleibt hat.

Gerli, Giuseppe, italienischer Sänger (Bassist) und Componist, debütirte in letzterer Eigenschaft zur Zeit des Carnevals von 1834, wo er eine Buffooper zu Mailand zur Aufführung brachte. Er war hierauf als Orchesterdirigent an mehreren Opernbühnen seines Vaterlandes, 1846 auch bei der italienischen Oper des königstädter Theaters zu Berlin angestellt.

Germain, Sophie, eine französische Gelehrte, die sich besonders in der Mathematik in selbstständigen und tiefgehenden Untersuchungen erging und u. A. über Vibration der Luft und der schwingenden Körper schrieb. Geboren 1776 zu Paris, starb sie daselbst im J. 1831.

Germanen. Germanische Musik. Germanen war nach den älteren römischen Schriftstellern der gemeinsame Name aller in Sprache und Sitten mit einander verwandten Völkerschaften jenseits des Rheins und der Donau bis nördlich hinauf nach Skandinavien und östlich bis jenseits der Weichsel weit hinein in das Land der Sarmaten. Ueber die richtige Ableitung des Namens sind die Historiker nicht einig. Jacob Grimm (Gesch. d. deutschen Sprache, S. 786) findet weder in *gêr (hasta)* und *man*, noch in *irman*, *irmin* den Ursprung desselben; auch hält er es für unwahrscheinlich, dass die Römer die ihnen so feindlichen Barbaren schmeichelnd als *germani* (Brüder) bezeichnet hätten. Am richtigsten scheint ihm, diese Benennung von den Galliern ausgehen zu lassen, welche unsere Altvordern damit als »Ausrufer« nach dem keltischen Worte *gairm* (Ruf, Ausruf) kennzeichnen wollten, wie auch die ersten über den Rhein gedrungenen Deutschen die *Tunger* (vergl. *ahd. zungar = linguosus, clamosus*) dem entsprechend hiessen. Ist diese Ableitung die richtige, so erinnern uns schon die Namen der Tunger und Germanen, welche Tacitus (Germ. Cap. 2) nur geographisch unterscheidet, daran, unserer ältesten Tonfreude so weit wie möglich nachzuspüren, am wenigsten aber dieselbe auf die roheren Kundgebungen des Tongefühls zu beschränken, welche die Gallier und Römer nur als Feinde unserer Altvordern kennen lernten. — Vor Allem hat uns hier der Grundzug des germanischen Charakters, dessen bewusstes und unbewusstes Streben nach idealen Zielen, zu leiten. Finden wir dieses Streben in den Sitten und Gebräuchen, wie in den Mythen und Dichtungen der ältesten deutschen Vorzeit, so weit sich diese uns durch die neueren germanistischen Studien erschlossen, wieder, so werden wir dieselben ebenso wie die vereinzelten historischen Nachrichten und Schlüsse zu berücksichtigen haben, wenn wir zu einer befriedigenderen Vorstellung über eine altgermanische Musik gelangen wollen, als wir sie bis jetzt für möglich hielten. Das Material für die dazu erforderlichen Erwägungen wird jedoch erst von einer künftigen historischen Musikforschung ausgenutzt werden können; der nachfolgende Artikel kann sich nur auf die Andeutung einzelner Gesichtspunkte beschränken, von denen aus wenigstens die Fruchtbarkeit einer gründlicheren Forschung zu ermessen ist. — Tacitus hält die alten Germanen für Eingeborene *(indigenae)*. »Wer hätte«, fragt er, »Asien, Afrika oder Italien verlassend, nach dem bergigen, rauhen, unwirthbaren Germanien verlangt, wenn es nicht sein Geburtsland gewesen?« Hiermit aber trat an ihn auch nicht die Frage heran, in welchen Beziehungen dieses ihm vorzugsweise durch Treue, die keuscheste Frauenver-

ehrung, Freiheitsliebe und einen unversiegbaren Heldenmuth imponirende Volk in frühesten Zeiten zu anderen Culturvölkern der Erde gestanden, und was es an Sitten und Gebräuchen, an Wissen und Können theils von jenen angenommen, theils seinem eigensten Ingenium zu verdanken hatte. Was bei der damaligen Weltherrschaft der Römer und zugleich bei ihrem näheren Verkehr mit einzelnen deutschen Stämmen, die sogar in ihren Heeren vertreten waren, einem römischen Geschichtschreiber noch leicht zu ermitteln gewesen wäre, verblieb das Geheimniss jener Gesänge, von denen Tacitus in seiner Germania eben nichts Genaueres zu erzählen weiss, als dass die alten Germanen in ihnen die einzige Art geschichtlicher Erinnerungen und Ueberlieferungen besassen und u. A. den erdentsprossenen Gott Tuisko und seinen Sohn Mannus als Stammväter des Volkes feierten. Mehr ersieht man schon die Bedeutung ihrer historischen Gesänge aus der Mittheilung in seinen Annalen, dass auch das Andenken Armin's in Liedern fortgelebt habe. Wie spärlich indessen auch diese und ähnliche Hinweise anderer römischer Schriftsteller auf eine alte geistige Cultur der Germanen ausfallen, sie lassen uns deren Leben und Sitten viel reiner und schöner auffassen, als dieses der damaligen üppigen, fast aller alten Tugend und deren Verständnisses verlustig gewordenen Römerwelt möglich geworden wäre. Während diese aus den Mittheilungen des Tacitus und Anderer in den Germanen nur ein wildes, urwüchsiges Jäger- und Kriegsvolk kennen lernte, das unter einem rauhen Himmel und in tiefen Waldungen sich ebenso an die Entbehrung aller Culturfreuden, wie an den Kampf und seine Lust, gewöhnte, ersehen wir vor Allem aus der nahen Verwandtschaft, in der sich unsere Urväter zu ihrem höchsten Gotte fühlten, und aus der Art, ihr Angedenken auf spätere Geschlechter zu vererben, die ersten und sichersten Bedingungen, durch welche sie zu einem ebenso sittlichen, wie poetisch schönen Leben gelangen mussten — zu einem Dasein des innersten, durch kein Ungemach und keinen Tod, wohl aber durch ein unwürdiges Verhalten zu störenden Gottes- und Unsterblichkeitsbewusstseins. Wie hätten sie bei dem erhebenden Glauben, direkte Abkömmlinge ihres ersten Gottes zu sein, was Anderes als Göttliches erstreben mögen; wie hätte sie aber auch jemals eine Furcht, ausser der vor dem Ungöttlichen, vor dem Gemeinen, beschleichen können! Der Kampf um's Leben war ihnen eine Lust; der Tod keine Vernichtung. Sie durften ihn, frei von dem Gefühl einer dämonischen Grausamkeit, ebenso über ihre Feinde verhängen, als sie ihn selber muthig entgegennahmen. Darum aber war auch der Gesang — der ursprüngliche Gemüthsausdruck aller edlen, gut gearteten Menschennaturen — ihr treuster Gefährte in Freud und Leid, im Frieden und im Kriege. Selbst in die Schlacht begleiteten sie nach Tacitus Lieder *(carmina)*; und wenn auch einige durch ihren *»baritus«* genannten Vortrag *(relatu, quem baritum vocant)* zur Erregung der Gemüther sich zu dem rauhsten Ausdruck erhoben, so hatten doch auch andere *»ipso cantu«*, d. h. durch ihren Ton und ihre Melodie warnend selbst ein Bangen kundzugeben und das Schicksal eines bevorstehenden Kampfes ahnen zu lassen, mithin mehr als ein rohes Kriegsgeschrei zu bieten. Sogar ihren Signalen — auf einen anderen Zweck lässt sich ohne Widerspruch mit den anderen Angaben ihr schliesslich noch von Tacitus erwähntes Anschwellenlassen der Stimme durch an den Mund gehaltene Schilde *(objectis ad os scutis)* nicht zurückführen — sogar diesen ihren Signalen lag noch Sanges Klang und Sanges Bedeutung zu Grunde. Schön kennzeichnet auf Grund der vorliegenden historischen Quelle Karl Simrock unsere Altvordern und zwar als ein Volk wahrer, echter Poesie, »die sie nicht erlernt, die sie mit sich auf die Welt gebracht und von der ihr Leben, ihr ganzes Dasein durchdrungen war«. Zu wichtigeren Schlüssen für die Würdigung einer altgermanischen Gesangslust führt uns jedoch die vergleichende Sprachforschung, insofern sie mit Zuziehung der Sage und historischer Nachrichten nicht allein die Verwandtschaft und zum Theil den Verkehr der alten Völker mit einander in einer Urzeit meist sicher festzustellen

im Stande war, sondern uns dabei auch über den allgemeinen Culturstand unserer Altvordern, mit welchem die musikalische Cultur in einen nothwendigen Zusammenhang zu bringen ist, um so günstiger zu urtheilen gestattet, als sie als nähere und weitere Stammverwandte der alten Germanen sogar Völker nachweist, die in Vielem sogar den kunststolzen Griechen ebenbürtig waren. Die bedeutendsten Aufschlüsse in den hierbei zunächst interessirenden Fragen sind der sprachhistorischen Forschung J. Grimm's zu verdanken, welche er in seiner »Geschichte der deutschen Sprache« niedergelegt hat. In erster Linie haben nach demselben die Geten und Thraker, deren schon Herodot sehr rühmend erwähnt, die Aufmerksamkeit zu fesseln — erstere als ein den Germanen, bezugsweise den später in der Geschichte auftretenden Gothen unzweifelhaft sehr nahe verwandtes Volk, letztere aber, in so weit sie — um mit Grimm's eigenen Worten (vergl. S. 185 des genannten Werkes) zu reden — »in der ganzen Weltordnung den Raum zwischen den Germanen und Griechen einnehmen und beide vermitteln, wie zwischen Germanen und Thrakern die Geten in der Mitte halten.« »Ich stemple«, sagt er weiter (S. 196), »die Thraker nicht zu Deutschen, sondern suche nachzuweisen, wie sich durch Vermittelung der Geten zwischen Thrakern und Germanen nähere Berührung annehmen lässt, als man bisher einräumte.« Hiermit aber sind auch zugleich einige der wichtigsten Momente geboten, welche für eine ähnliche geistige Cultur und insbesondere für ein übereinstimmendes Musikwissen dieser und der ihnen wenigstens geographisch nahe liegenden verwandten Völker sprechen. Die Thraker standen in ihrer Gottes- und Lebensanschauung, in ihrer Poesie und Prosa des Daseins nicht höher als ihre Nachbarn im Süden und im Norden; blühte unter ihnen aber ein Orpheus, Thamyris (vergl. *Homer, Il. lib. II.* 595) und andere mythische und historische Dichter und Sänger, deren Kunst die Griechen entzückte, — wie sollten nicht Germanen, die selbst in den rauhsten Ländern des alten Europa Poesie und Musik zu pflegen wussten, nicht eine gleiche Empfänglichkeit für thrakischen Sang und Klang gehabt haben! Zu unpsychologischen Folgerungen wäre hier auch die entschiedenste Skepsis nicht berechtigt. Indessen lassen sich deutliche Spuren eines Einflusses der Thraker auf die Germanen auch aus der Sagenkunde nachweisen, selbst in Bezug auf zartere lyrische Fragen. Ein Beweis hierfür ist u. A. der Umstand, dass die gemüthvolle deutsche Sage, nach der Hirten, die auf dem Grabe eines Sängers geruht, Gesangeskunde überkam, fast vollständig mit einer von Pausanias erzählten, sich auf die Wirkung des Orpheus'schen Grabes beziehenden Sage der Thraker übereinstimmt, und dass ebenso Thraker und Germanen sich in dem Volksglauben, die Seele des Sängers lebe in der Nachtigall fort, begegneten. Was aber hier von dem Inhalt, muss am Ende auch von der Form gelten, denn wo im entfernten Alterthum eine Sage oder ein Glaube lebten, lebten sie vorzugsweise im Liede und im Sange, und wir haben keinen Grund für die etwaige Annahme, dass hier Liedes- und Sangesform bei den alten Germanen eine durchaus rohe im Vergleich zu der thrakischen gewesen sei. Dass indessen die Sage von den gesangkundigen Hirten bis nach dem alten Skandinavien vordringen konnte, dürfte wohl darin die einfachste Erklärung finden, dass schon »vor undenklichen Zeiten« — auch hierin folgen wir den historischen Folgerungen G. Grimm's — Stammangehörige der Daken, welche die nächsten Nachbarn der Geten waren, nach dem hohen Norden gewandert waren und dort die Stammväter der Dänen wurden. Nicht minder beachtenswerth ist ferner die Mittheilung des Aristoteles (*Problem. sect. XIX.* 28), dass die Agathyrsen, welche schon zu Herodot's Zeiten nördlich von den Geten, in den heutigen siebenbürgischen Karpathen, lebten, selbst ihre Gesetze singend vortrugen. Ist es auch unentschieden, welchen Ursprungs dieses Volk war, — sie standen wenigstens geographisch mehreren germanischen Völkerschaften so nah, dass auch zwischen diesen beiden Theilen eine gewisse Uebereinstimmung im musikalischen Wissen und Vermögen anzunehmen ist. Was endlich die deutschen Geten betrifft, die durch ihr Unsterblichkeitsbewusst-

sein selbst den stolzen Griechen imponirten und daher von diesen auch willig »Unsterblich lebende« (*ἀϑαναζοῦντες*) genannt wurden, so musste namentlich ihr Musikwissen ein sehr hervorragendes gewesen sein, wenn wirklich ihr weiser Gesetzgeber und Lehrer Zamolxis ein Freund des Pythagoras gewesen und dessen mit Zahlen und Tönen so innig zusammenhängende Kosmologie in sich aufgenommen. Andererseits müssen ihre Gesänge nicht wenig eindringlich dem Ohr und dem Herzen gewesen sein, wenn trotz der feindlichen Einfälle, welche ihr Land später von mehreren rohen Horden erlitten, sich dort dennoch mancher alte Gesang und manche damit verbundene Kunde sogar bis in das 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung erhalten und dem Mösegothen Jordanes oder Jornandes Stoff zu seinem Werke »*De Getarum sive Gothorum origine et rebus gestis*« bieten konnte. Freilich war es dem Jornandes, wie allen damaligen christlichen Gelehrten und Priestern, durchaus nicht darum zu thun, die germanisch-heidnische Art, die Gottheit, die Geschichte, die Liebe, die Tugend u. s. w. zu singen, auf seine Glaubensgenossen zu übertragen. Mehr und mehr bildete sich bei jenen in Uebereinstimmung mit der kosmopolitischen Idee des Christenthums eine viel einfachere, allen Nationen zugängliche musikalische Form für dasjenige aus, was sie fortan und zwar vor Allem kirchlich empfinden sollten. Drum erfahren wir auch nichts von jenem wackeren Gothen, worin die eigentliche Tonkunst seiner Landsleute in alter und zu seiner Zeit bestand. Desto gewissenhafter erzählt er aber nach einer geschichtlichen Ueberlieferung, dass dem Philippos, Alexanders Vater, als derselbe einst die Geten mit Krieg bedrohte, aus den plötzlich geöffneten Thoren einer Stadt Priester mit Cithern (wahrscheinlich Lauten oder Harfen) und in weissen Gewändern entgegentraten, zugleich mit einem bittenden Gesang ihre heimathlichen Götter drum angehend, dass sie, ihnen gnädig, die Macedonier zurückdrängten (*unde et sacerdotes Gothorum aliqui, illi qui Pii vocabatur, subito patefactis portis, cum citharis et vestibus candidis obviam sunt egressi paternis diis, ut sibi propitii Macedones repellerent, voce supplici modulantes*), eine Mittheilung, welche auch noch besonders durch die des Athenaeus (14, 24), dass die Geten die Cither spielend Unterhandlungen pflogen (*Γέται, φησί, κιϑάρας ἔχοντες καὶ κειϑαρίζοντες τὰς ἐπικηρυκείας ποιοῦνται*) unterstützt wird. Nicht minder wichtig ist auch die Mittheilung des Jornandes, wonach die Westgothen einen Klagegesang um ihren König Theodorich, der 451 bei Chalons fiel, unter Harfenbegleitung anstimmten. — Zur Zeit des Augustus scheinen die Geten, wahrscheinlich schon in Folge fremder störender Einflüsse, die Musik als Weihe ihres religiösen und socialen Lebens eingebüsst zu haben; wenigstens weiss Ovid, der unter ihnen fünf Jahre in der Verbannung gelebt und selbst ein getisches, leider verloren gegangenes Gedicht verfasst hatte, nichts davon zu erzählen. Indessen hat man auch hier den Glanz und Wohlleben liebenden Römer nicht zu vergessen, dem es am Ende in seinem einsamen Aufenthalt zu Tomi am schwarzen Meere nicht um eine unparteiische Auffassung getischer Culturzustände, sondern vielmehr um eine Klage über dieselben zu thun war, um die Theilnahme seiner Landsleute für sich zu gewinnen. — Die bedeutendste Quelle für das Studium der Gottes- und Lebensanschauungen, sowie der Tonfreude der alten Germanen, eröffnet sich in den Sammlungen altnordischer Lieder und Sagen, die in Island im 11. Jahrhundert von dem christlichen Priester und Weisen Sämund Sigfusen und ein Jahrhundert später von dem Statthalter Snorri Sturluson veranstaltet sein sollen und unter dem Namen »ältere und jüngere Edda« (Urgrossmutter, aber auch Wissenschaft, Lehre) bekannt sind, wie endlich in der zum Theil auch von Snorri verfassten »Heimskringla«, einer mit Mythen und Skaldenliedern untermischten Geschichte der nach dem Norden gewanderten Gotho-Germanen. Nach der Heimskringla waren Odin, der erste aller Asen, als ein grosser Heer-Mann und alle Diar (Götter) von Asgard in Asien zuerst nach Garda-riki (dem späteren Russland) und dann nach Saxland (Sachsen) gezogen. Nachdem er hier in allen Reichen seine Söhne zur Landesbeschirmung

zurückgelassen, gelangte er endlich nach Seeland und Schweden. »Er sprach« — vergl. Wächter's wortgetreue Uebersetzung jenes Werkes — »alles in Versen (*hendigun* von *hending*, eine metrisch verfasste Strophe), so wie nur gesungen wird, was *skaldskapr* (Dichtkunst) heisst. Er und seine Hofdogen (Tempelpriester) heissen *lióda smidir* (Liederkünstler) darum, dass diese Kunst sich anhob von ihnen in den Nordlanden.« Und endlich: »Aber als er (Odin) gekommen war zum Tode, liess er sich marken mit Spiesses-Spitze und eignete sich zu alle waffentodten Menschen; er sagte, er werde fahren nach Godheim und empfangen dort seine Freunde. Nun dachten die Schweden, dass er gekommen wäre in das alte Asgard und würde dort leben zum Ewigleben.« — Schon diese wenigen Hinweise des isländischen Historikers und Skalden auf den erst durch den Tod zur Unsterblichkeit sich erhebenden Liederkünstler Odin können unser Urtheil über die nordische und speciell germanische Tonfreude sicherer leiten, als Alles, was über dieselbe die Römer und ihre kritiklosen Nachbeter, vor allen jedoch der Kaiser Julian, der Apostat, der den Gesang der alten Germanen sogar mit dem Gekrächze wilder Thiere verglich, in feindlicher Weise gefabelt haben. Odin und die anderen ihn auf seinen Heerzügen begleitenden Asen und Helden kehren nach dem alten Asgard zurück, und welche Gesangsfreude nun besonders in Walhall herrschte, darüber nährten alle germanischen Völker nicht weniger lebendige Vorstellungen als über jede andere Götterlust. Ist es aber eine unbestreitbare Wahrheit, dass der Mensch seine Gefühle und Gedanken nicht ohne deren gleichzeitige Veredelung in einen Himmel versetzt, so kann auch der erträumte Gesang in den Hallen der Götter nicht ohne einen bildenden Einfluss auf den Geschmack und die Gestaltung des irdischen geblieben sein. Vor Allem kennzeichnet sich dessen Pflege und Begünstigung bei den alten Normannen als eine wichtige Angelegenheit der Könige. Jeder derselben unterhielt an seinem Hofe Skalden, welche seine Thaten zu besingen hatten. Dass, beiläufig bemerkt, diese Thaten eines Gesanges stets würdig blieben, darauf musste er um so sorgsamer Bedacht nehmen, als ein bloss schmeichlerisches Lied nie von den Lippen des Volkes erklungen wäre und es schon deshalb kein wahrer Sänger jemals angestimmt hätte. Ausserdem bemühten sich auch manche Fürsten selber um die hohe Kunst der Skalden. Wahrhaft Grosses muss darin aber ein dänischer Prinz Horand, ein echter Orpheus des Nordens, geleistet haben, da er — folgen wir hierfür einer Schilderung des altnorddeutschen Gudrunliedes — durch den Zauber seiner Weisen nicht allein die Thiere des Waldes aufhorchen machte und das Gemüth der rauhsten Krieger weich und menschenfreundlich zu stimmen vermochte, sondern sogar das Herz einer sittigen Königstochter, nachdem ihr »die allerschönste Weise, die sie je vernommen«, in's Ohr geklungen, heimlich und gegen den Willen ihres Vaters für die Minne eines ihr fremden Helden zu gewinnen wusste. Diese Sage konnte nur auf der lebendigsten Vorstellung eines vollendeten Gesanges im Gegensatz zu weniger das Gemüth ergreifenden Gesangsleistungen beruhen. Wie indessen das Lied und seine schönste Vortragsweise, so wurde ferner auch eine Instrumentalmusik von den Normannen gepflegt. Der Harfe wird in den Skaldenliedern vielfach erwähnt. Ausserdem erzählt noch die Heimskringla, dass ein alter Schwedenkönig Hugleik kein Heermann gewesen, sondern nur Wohlgefallen an aller Art von Spielmännern, wie Harfnern und Fiedlern, gefunden, wie denn auch an einer andern Stelle, dass ein König Skiöld selber Strandsignale geblasen habe. Als eines Sängerinstrumentes scheint die Fiedel, gleichzeitig bemerkt, bei den alten Deutschen verwendet worden zu sein, wenn wir dieses aus einer Schilderung des Nibelungenliedes (Vers 6835: er videlt süse done und sang ir sinu liet) entnehmen dürfen. — Was nun die Eddalieder insbesondere betrifft, so finden wir, dass sie das oben Angeführte nicht nur bestätigen, sondern sogar auch auf eine künstlerisch durchdachte Behandlung des altgermanischen Gesanges schliessen lassen. Edel in der ganzen Bedeutung des Wortes entfaltet sich vor uns ihr Inhalt und

ihre Form. Konnte mit diesen ihre gesangliche Vortragsweise, ihre Melodik, wohl in einem so argen Widerspruch gestanden haben, dass dieselbe jeder inneren künstlerischen Wahrheit entbehrt hätte! Eher ist es denkbar, dass heut zu Tage mancher gebildete Isländer jene Lieder mit durchaus falschen Betonungen recitirt, als dass sie damals, wo sie im Geist und Gemüth des Volkes lebendig waren, falsch und demnach auch im eigentlichen Sinne unkünstlerisch von einem Sänger vorgetragen wären. Um so mehr ist zu bedauern, dass ein Anhang der jüngeren Edda uns zwar in dem *Skaldskaparmal* (Skaldschafts-Reden, Dichtkunst-Reden) viel über die Gesetze der Dichtkunst erzählt, wie auch in dem *Háttalykill (clavis metrica)* oder *Bragarhaettir (clavis poetica)* an Liederbeispielen über hundert darin abwechselnde Versmaasse vorführt, dennoch über die Regeln, nach welchen die Edda- und Skaldenlieder gesungen wurden, nicht den geringsten Aufschluss giebt. Als gehöre der gesangliche Ausdruck dieser Lieder zu sehr zu ihrem eigensten Wesen und Leben, um überhaupt, sei es durch das geschriebene Wort, sei es durch besondere Zeichen (etwa Runen) gekennzeichnet werden zu können, hatten die Verfasser jenes Anhangs an eine diese Frage betreffende Erörterung so wenig gedacht, wie an eine ähnliche Aufgabe die griechischen Musikschriftsteller, welche sogar bei ihren vielen Hinweisen auf die Bedeutung ihrer Klanggeschlechter und Tongattungen (Tropen), ihre Melodik und Rhythmik, es nicht einmal für nöthig hielten, ihren Zeitgenossen eine Anwendung alles dessen auf einzelne ihrer Lieder, etwa mit der Pythagoräischen Tonbezeichnung und einigen metrischen Zeichen, vorzuführen. Wie man aber demnach zur Gewinnung einer leitenden Vorstellung über die Rhythmik wie Melodik der griechischen Gesänge meist nur Conjecturen (vergl. die darauf bezüglichen Arbeiten von Rudolph Westphal und Moritz Schmidt) eintreten lassen konnte, so würden wir am Ende auch nichts Besseres zu einem Urtheil über den gesanglichen Vortrag der nordischen Lieder zu erwarten haben, wenn es zur Ermittelung desselben kein sichereres Verfahren gäbe (s. unten). Ausserdem lassen besonders die ältesten Eddalieder schon ihrem Wesen nach — und zwar durch ihre meist nur in Andeutungen einzelner Vorgänge und Empfindungen sich bewegenden Form, welche jede erläuternde Breite ausschliesst, wie nicht minder durch ihre in Beiordnung und Gegenstellung der Gedanken sich kennzeichnenden Strophen, deren Verse zugleich noch in Hebungen und Senkungen stets taktmässig vorwärts schreiten, und endlich durch ihre Stabreime — auf die Möglichkeit einer melodiösen Vortragsweise schliessen, die in Vielem mit dem zusammentreffen dürfte, was eine spätere Musiktheorie nur als eine auf dem Wege der Kunstentwickelung zu findendes oder gar zu erfindendes Gesetz hervorzuheben pflegt. — Gehen wir nunmehr zu einer Betrachtung der Gesangslust der alten Deutschen kurz vor und nach Einführung des Christenthums über, so sehen wir zunächst, dass sich hier die Verhältnisse für die Erhaltung heidnischer Lieder durchaus ungünstiger gestalteten. Die neue, mit der Religion der allgemeinen Menschenliebe gleichzeitig von Rom ausgehende Cultur und Kunst, welche eben nur jener Liebe und deren hoher Selbstverleugnung dienen sollte, konnte sich am allerwenigsten mit der deutsch-heidnischen Gesangspflege versöhnen. Daher sollten unsere ersten christlichen Altvordern auch nur die kirchliche Gesangsart üben und zwar diejenige, welche Papst Gregor der Grosse allen christlichen Völkern in einfachster, choralmässiger Form vorgeschrieben hatte, sogar in vollständiger Abweichung von dem älteren Ambrosianischen Gesang, wo derselbe sich noch in seiner metrischen Einrichtung der damals üblichen weltlichen Musik näherte (vergl. Forkel, allg. Gesch. der Musik, Bd. II. S. 164). Sowohl Pepin als auch Karl der Grosse begünstigten die Pflege des Gregorianischen Gesanges durch Errichtung von Schulen in Gallien und Deutschland, während von Seiten der Kirche nichts unterlassen wurde, das Volk gegen seine alten, mit Namen wie »*psalmi plebeji vulgares, cantica rustica et inepta, laicorum cantus obscoenus, carmina diabolica*« etc. bezeichneten Lieder einzu-

nehmen. Besser erging es den Heldenliedern; diese hatten einen geschichtlichen Werth, den auch die damalige Geistlichkeit nicht verkannte. So benutzte, wie früher Jornandes die getischen Volksgesänge, Paulus Diaconus, der um das J. 780 am Hofe Karl's lebte, als Historiker und zwar für seine lombardische Geschichte diejenigen Lieder, die des Longobardenkönigs Alboin Kriegsfahrten, Tapferkeit und Freigebigkeit schilderten und nach dem Zeugniss des genannten Geschichtschreibers noch zu seiner Zeit von deutschen Völkern gesungen wurden. Karl der Grosse suchte sogar noch diese vereinzelten rhapsodischen Gesänge dadurch zu erhalten, dass er sie sammeln liess, wie es sein Schwiegersohn und Geschichtschreiber Eginhard in der *Vita Caroli imperatoris* Cap. 29 in den für uns sehr beachtenswerthen Worten: »*Item barbare et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit*« meldet. Leider wurden einige dieser niedergeschriebenen Lieder später in's Lateinische übersetzt, dem sich die Tongänge und der Rhythmus des deutschen Gesanges nicht mehr anpassen konnten, während die deutsche Sammlung unbeachtet blieb und in Folge dessen auch verloren gegangen ist. Schon im 12. Jahrhundert kannte man dieselbe nicht mehr, da bei der in dieser Zeit begonnenen Abfassung der Nibelungen, der Gudrun und anderer kleinerer epischer Dichtungen zu diesen den Stoff nur noch solche Volksgesänge lieferten, welche theils unter dem Einfluss neuer Lebensanschauungen und Verhältnisse, theils mit der Wandlung der alten Sprache in die mittelhochdeutsche nicht allein in Vielem eine wesentliche Veränderung ihres ursprünglichen Inhalts, sondern auch ihrer alten poetischen Form und der damit zusammenhängenden gesanglichen Vortragsweise eingebüsst hatten. Aehnliches würde endlich auch von dem gesanglichen Vortrag des angelsächsischen Bëowulf gelten, zu dem ebenfalls ältere deutsche Gesänge nur den Stoff geboten haben. Anders verhielt es sich jedoch, was die Melodik betraf, mit den kürzeren, mehr in einem Ausdruck des Gefühls sich bewegenden Liedern der alten Germanen. Von diesen konnten mit der Zeit wohl die alten Texte, doch nicht die alten Weisen vollständig vergessen werden, nachdem nun einmal dieselben das Herz und das Ohr des deutschen, stets gesangsfrohen Volkes für sich eingenommen. Letzteres wird ganz besonders durch die gerade gegen jene Gefühlslieder gerichteten Verbote bestätigt, die sich sogar in die ersten christlichen Kirchen und Klöster hineingedrängt hatten. Nicht ohne gewichtige Gründe schrieb der h. Bonifacius: »*Non licet in ecclesia choros secularium et puellarum cantica exercere*« und verbietet andererseits ein *Capitulare* von 789 den Klosterfrauen die Abschrift von *winilëodes* (aus *winja* = Geliebte, Freundin und *lëod* oder *liud* = Lied). — Diese und ähnliche Verbote werden in den meisten, die älteste deutsche Poesie behandelnden Werken näher besprochen; für uns haben nur die musikalischen Gründe Bedeutung, nach welchen in der ersten Zeit sich selbst noch die nächsten Angehörigen der christlichen Kirche für die betreffenden Lieder erwärmen konnten. Was jedoch das Wesen ihrer Melodien betrifft, so würde sich uns dasselbe am einfachsten erschliessen, wenn wir von einigen unserer heutigen Volksmelodien den Nachweis liefern könnten, dass wir sie als Nachklänge jener betrachten dürfen, welche schon unsre heidnischen Altvordern entzückten, und so mögen zur Klärung auch dieser Frage hier einige Erwägungen dienen. »Im Volk« — sagt u. A. der Kapellmeister Schletterer in seiner »Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst« S. 119 — »pflanzten sich die Heldensagen fort, kannte man die Lieder der Nibelungen und die Mären von Dietrich von Bern; im Volk entstanden zahllose Spott- und Liebeslieder, deren so manche sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Kein anderes Volk hat den Gesang als Gemeingut so besessen oder besitzt ihn noch so, wie das deutsche; bei keiner anderen Nation hat er sich ohne äussere Pflege so aus dem Volke selbst herausgebildet, wie hier.« Trat in Anbetracht dessen für ein Lied und die gleichzeitige Bildung einer ihm entsprechenden und allgemein gefälligen Melodie nun auch stets das Genie des

Digitized by Google

Einzelnen ein, — sympathisch und somit recht eigentlich gehörten seine Tonempfindungen und die innere Gesetzmässigkeit ihres Ausdrucks dem Volke an, dessen Charakter und Empfindungsweise wir nicht bloss nach Jahrhunderten bemessen dürfen. Demnach aber ist es nicht allein eine gebotene Voraussetzung, dass wir heute wohl noch manche Melodieen besitzen, welche, freilich mit durchaus anderen Texten, auf die Tonfreude unserer heidnischen Vorzeit zurückzuführen wären, sondern zugleich eine der erspriesslichsten Aufgaben, ihren sicheren Kriterien nachzuforschen. Was diese betrifft, so können zunächst die eigenthümlich schönen, oft weit ausschreitenden Tongänge, welche einige unserer beliebtesten Volksmelodien auszeichnen, wie gleichzeitig auch deren natürliche organische Structur die Annahme eines mehr als tausendjährigen Alters derselben eher unterstützen als widerlegen, wenn man bedenkt, dass eigentlich nur derartige Melodien sich als unvergessbare von Munde zu Munde fortzupflanzen im Stande waren und dass andererseits weder wirklich zutreffende psychologische noch historische Beweise bisher geboten werden konnten, welche uns, wie schon oben angedeutet, die nothwendigen Bedingungen einer schönen, allgemein ansprechenden Melodik nur als Sache einer späteren Erfindung aufzufassen gestatten. Vielmehr gälte wohl auch von diesen Bedingungen, was ein so hervorragender Musikhistoriker, wie Kiesewetter, von einer vor aller Musiktheorie stets correcten alten Musikpraxis wiederholt behauptet hatte und nachträglich auch noch von Ambros zu einer gerechten Würdigung dessen, was das musikalische Ingenium zu allen Zeiten selbst in Bezug auf eine richtige Theorie vor einer dieselbe nur mit einem schwerfälligen Calcül erstrebenden Schule voraus gehabt hat (vergl. u. A. Ambros, Geschichte der Musik Bd. I. S. 56 und 57). Endlich lässt uns auch eine Betrachtung der alten deutschen Volkslyrik, wie sie besonders Wilmar in seiner »Geschichte der deutschen Nationalliteratur« (Bd. I. S. 392 u. ff.) beleuchtet, auf eine fortdauernde Belebung derjenigen Volksmelodien schliessen, welche seit Alters her das Gemüth unserer Altvordern mit Sangeslust erfüllten. Gestaltete sich diese Volkslyrik auch, wenn wir hier zugleich der Limburgischen Chronik aus dem 14. Jahrhundert folgen, vorzugsweise nach dem Wechsel der Zeitinteressen, — die aus ihnen hervorgegangenen Volkslieder vermochten dann nur um so sicherer eine allgemeine Verbreitung zu gewinnen, wenn sie sich in die alten beliebten Weisen kleideten, wo sie sofort, wie Wilmar bemerkt, auf allen Strassen und in allen Herbergen, von Rittern und Knechten, zu Stadt und Land gesungen und gepfiffen werden konnten, zumal dieser Umstand durchaus noch nicht die damals schon übliche Composition für eine freiere Tonbewegung ausschloss — eine Composition, in der sich, wie ebenfalls die Limburgische Chronik andeutet, u. A. auch ein Mönch ganz besonders ausgezeichnet hatte. — Hiermit gelangen wir endlich zu der wichtigsten Frage für die Vorstellung eines altgermanischen Gesanges. Konnte derselbe schon als ein sicheres Traditionsmittel für alles Wichtige, was die alten Weisen und Gesetzgeber in der vorschriftlichen Zeit dem Geiste und Gemüthe des Volkes einzuprägen wünschten (vergl. Wuttke, Entstehung und Umwandlung des Schriftthums) nicht den Charakter der freieren, oft ganz individuellen Tonbewegung besitzen, welche unseren heutigen Liedern ihren musikalischen Ausdruck und Reiz verleiht, so musste, wie wohl bei allen Völkern des höheren Alterthums, auch bei den Germanen die Sprache und Musik in der innigsten Beziehung zu einander gestanden haben, und zwar der Art, dass es jedem Gesangskundigen nie zweifelhaft bleiben konnte, wie er ein Helden-, ein religiöses, ein erotisches Lied u. s. w. sofort richtig, d. h. in dem innigsten Zusammenhange von Sprache und Musik, zu behandeln hatte, selbst wenn sich mancher Gesang auch in den kühnsten Intervallen bewegte. Giebt es nun aber, wie es sich historisch und durch praktische Versuche nachweisen lässt (vergl. u. A. den Artikel »Arabische Musik« und des Verfassers »Sprachgesang der Vorzeit« etc.), zunächst nur zwei Möglichkeiten für die Regelung einer solchen Sprachmusik, und zwar die schwierigere, sich in den Ton-

gängen lediglich von den Worten, bezugsweise von den Gefühlen und Vorstellungen des Textes leiten zu lassen, und die ungleich leichtere, die Töne durch die Laute der Wörter und nur ihre Höhe und Tiefe nach den Empfindungen z. B. der Freude und des Schmerzes, der Ruhe und der Leidenschaft zu bestimmen, so liegen die entscheidendsten Gründe für die Annahme vor, dass bei unseren Altvordern einzig und allein die leichtere, durch Laute bestimmte Melodik der einzelnen Lieder seit Alters her üblich gewesen und sich bis zur Einführung des Christenthums bei ihnen erhalten hatte. Ob ihr eigenes Ingenium auf diese Art, die Musik in die engste Beziehung zur Sprache und umgekehrt zu bringen, verfallen war, oder ob sie dieselbe in ihren ehemaligen asiatischen Ursitzen direct oder indirect von denjenigen semitischen Völkern, welche sie nachweisbar pflegten, erhalten hatten, dürfte selbst noch nach Gewinnung eines grösseren positiven Materials für die Erkenntniss der ältesten Musik nicht so leicht zu entscheiden sein. Immerhin bliebe hier für die Annahme eines semitischen Einflusses der Umstand beachtenswerth, dass selbst die Runen, und zwar von einigen unserer bedeutendsten Paläographen, wie u. A. von dem Leipziger Prof. Wuttke, auf einen semitischen Ursprung, die altphönizische Lautbezeichnung, zurückgeführt werden. »Zu den Indogermanen« — sagt ferner Friedrich Spiegel in der Vorrede seiner *Avesta* Bd. 1 — »gehörten die Perser vermöge ihrer Herstammung und Grundanschauung, zu den Semiten vermöge ihrer Bildung.« Nun aber standen die Perser auch verwandtschaftlich den alten Germanen so nahe, dass diesen zur Zeit ihres asiatischen Asenthums (s. oben) schon durch persische Vermittlung das so einfache Mittel, Sprache und Musik aufs innigste mit einander zu verschmelzen, bekannt werden musste, wobei für sie dann nur der Versuch geboten war, wie weit ihre Sprache das dichterische und gleichzeitig musikalische Genie in der Bildung von Versen unterstützte, welche in ihrer Lautfolge und Rhythmik zugleich den wohlgefälligsten Tongängen einer Strophenmelodik entsprechen konnten. Alle diese berechtigten Schlüsse würden uns jedoch noch nicht den wahren sprachlichen Charakter unserer ältesten Melodien erkennen lassen, wenn nicht sämmtliche uns bekannte altgermanische Lieder und Liederreste, mögen sie den alten Deutschen oder Normannen angehört haben, in der Alliteration den sichersten Hinweis dahin böten, dass sie, ganz entgegengesetzt dem etwaigen musikalischen oder poetischen Zweck moderner alliterirender Verse, mit der Wiederkehr der gleichen Laute auch die Wiederkehr gleicher Töne forderte, schon um dadurch die Uebereinstimmung eines längeren, sich in seiner Strophenmelodie durchaus nicht wiederholenden Volksgesanges, den unsere Altvordern stets mit Liebe gepflegt haben, zu ermöglichen. Unter den Germanisten hat sich Wilmar in seinem oben erwähnten Werke (S. 34 und 35) zuerst für diese musikalische Bedeutung der Alliteration ausgesprochen, wobei er noch den musikalisch nicht minder wichtigen Umstand hervorhebt, dass »der Gebrauch dieser alliterirenden Versform eine Fülle von stehenden, aus der Sache geschöpften, nicht dem Dichter, sondern dem ganzen Volk angehörenden Formeln und Redensarten voraussetzt«, mithin also selbst in grössere, meist nur recitativisch zu behandelnde Gesangstexte, Redewendungen und Aussprüche hineinzubringen gestattete, welche durch ihre allgemein bekannten und beliebten Tongänge jenen Texten mitunter sogar den Reiz eines mannigfaltigeren Tonwechsels verleihen mussten. — So weit ein historisches und sprachwissenschaftliches Ermessen der altgermanischen Gesangslust; das Uebrige aber liesse sich hernach wohl nur noch auf dem Wege der praktischen Versuche ermitteln. Gelänge es uns nämlich, durch eine deklamatorisch richtige Recitation und durch gleichzeitig musikalische Experimente aus jenen Alliterationen die alte Laut- und Tonscala, welche die Sänger bei dem gekennzeichneten Sprachgesang nothwendig geleitet, zu gewinnen, so wäre damit auch das Geheimniss der ursprünglichen Melodik gefunden, in welcher sich u. A. die bekannten Merseburger Zaubersprüche, das Lied von Hildebrand und Hadubrand und wohl auch die

älteren Eddalieder bewegten, überhaupt derjenigen altgermanischen Lieder, welche sich noch als vollständig frei von jedem späteren Einfluss einer christlichen Kunstanschauung erkennen lassen. Das Kriterium für die Echtheit jener Melodik läge vor Allem in ihr selber, in ihrer nothwendig organischen Structur und Wohlgefälligkeit, ohne welche Bedingungen am allerwenigsten wahre, von Mund zu Munde sich fortpflanzende Volksweisen denkbar sind. Indessen wäre bei einer grösseren Anzahl so wieder hergestellter uralter Melodien auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass sie hier und da Tongänge zeigten, welche manchen heutigen, voraussetzlich uralten Volksmelodien ihren besonderen Reiz verleihen — ein Umstand, der schliesslich sogar noch zu Versuchen führen müsste, aus diesen oder jenen charakteristischen, als Compositionen nicht nachweisbaren Volksmelodien altgermanische Verse zu reconstruiren. — Wie viel in derartigen musikalischen und sprachlichen Versuchen in neuester Zeit geschehen, würde sich hier erst dann für eine nähere Darlegung eignen, wenn zur Vergleichung der Resultate sich bereits mehrere an den betreffenden Arbeiten betheiligt hätten. Leider ist für dieselben von unseren derzeitigen Musikhistorikern, denen in den vorliegenden Fragen das leichtere Spiel von blossen Conjecturen und Vermuthungen ungleich mehr zuzusagen scheint, wenig zu erwarten, und so wird es wohl vorzugsweise die Aufgabe der musikkundigen Germanisten bleiben, uns die letzten und wichtigsten Aufschlüsse, welche eine altgermanische Tonfreude betreffen, zu ertheilen. — Was schliesslich eine Instrumentalmusik der alten heidnischen Germanen betrifft, so ist das Wenige, was über eine solche oben angedeutet worden, zugleich auch das historisch Glaubwürdigste. Wo, wie überhaupt im Alterthum, die Tonfreude vorzugsweise an das Wort gebunden war, konnte eine besondere, gleichzeitig Harmonie bedingende Instrumentalmusik auch nie zur Entwicklung gelangen; dagegen mögen zumeist Harfe und Fiedel zur Erleichterung eines zumal in schwierigeren Intervallen sich bewegenden Gesanges unseren Altvordern die wesentlichsten Dienste geleistet haben. L. Arends.

Gern, Johann Georg, einer der vortrefflichsten deutschen Opernsänger, geboren am 20. März 1757 zu Rottendorf bei Würzburg, wo sein Vater, Michael G., gestorben 1804, Schulmeister war. Mit schöner sonorer Bassstimme begabt, erhielt der junge G. in Würzburg eine gute gesangliche Ausbildung und debütirte am dortigen Theater mit Erfolg. Von 1780 bis 1785 war er am Nationaltheater zu Mannheim engagirt, wo er ein bevorzugter Liebling des Publikums war. Als kurfürstlicher Hofsänger folgte er 1795 einem Rufe nach München und ging endlich 1801 an das Hof- und Nationaltheater zu Berlin. Hier fand er einen lohnenden, ruhmbringenden Wirkungskreis und Auszeichnungen, die seiner umfangreichen, angenehm vollen Stimme, wie seinen gründlichen musikalischen Kenntnissen überhaupt galten. Seit 1816 trat er nur noch selten auf, wurde aber erst 1829 in den wohlerworbenen Ruhestand versetzt und starb am 11. März 1830 zu Berlin.

Gernadieh ist in der persischen Musik der Name für die siebente diatonische, unserm *g* entsprechende Stufe der Tonleiter. In ihrer Weise, durch Farben die diatonischen Klänge darzustellen, gaben die Perser den G. genannten Ton durch Hellblau wieder. 0.

Gernlein, trefflicher Guitarrespieler und Componist sentimentaler, zu ihrer Zeit beliebter Lieder, lebte in Berlin und hat sich auch als Schriftsteller durch seine »Musikantenbilder« (Leipzig, 1836) bekannt gemacht.

Gernsheim, Friedrich, vortrefflicher deutscher Pianist, hervorragender Componist und Dirigent, wurde am 17. Juli 1839 zu Worms geboren und war der Sohn eines Arztes. Musikalische Anlagen, die G. schon im dritten Lebensjahre zeigte und die von seiner Mutter, einer clavierspielenden Dilettantin, genährt wurden, erregte die Aufmerksamkeit der Kenner, besonders als sie in Gestalt frühzeitiger Compositionsversuche sich geltend machten, und von allen Seiten wurden die Eltern bestürmt, den Sohn der Musik ausschliesslich zu

widmen. Der damalige Musikdirektor Liebe in Worms übernahm den ersten Musikunterricht G.'s, der 1849 in Mainz bei Pauer und sodann in Frankfurt a. M. bei Rosenhain sich bis zur technischen Virtuosität vervollkommnete. In letzterer Stadt, welche die Eltern der Stürme der Revolutionszeit wegen aufgesucht hatten, studirte G. auch Violinspiel und ganz besonders unter J. C. Hauff's Leitung Theorie der Musik. Schon 1850 trat er in einem Concert im Stadttheater als Pianist und als Componist einer Ouverture unter ermunterndem grossen Beifall auf und machte alsbald hierauf eine Kunstreise durch die Rheingegenden, auf welcher er besonders in Strassburg und Cöln Aufsehen erregte. Von wohlmeinenden Autoritäten der Kunst gut berathen, unterbrach er 1852 plötzlich die Virtuosenlaufbahn und gab sich auf dem Conservatorium zu Leipzig bei Moscheles, Hauptmann, Rietz und Richter von Neuem mehrjährigen gründlichen Studien hin, nach deren Beendigung er 1855 weitere künstlerische Anregungen in Paris suchte, woselbst er bald auch als Pianist und Lehrer im Interesse der guten Musik wirkte. Als einer der besten Interpreten Chopin's und Schumann's dort anerkannt und hochgeschätzt, richteten sich dennoch seine Blicke nach einem Wirkungskreise im Vaterlande, und er nahm die erste Musikdirektorstelle an, die ihm von dort aus geboten wurde — die in Saarbrücken im J. 1861. Ein Künstler von G.'s Begabung und Tüchtigkeit konnte hier freilich nicht lange Genüge finden, jedoch brachte er, als Dirigent, Lehrer und Componist jugendfreudig wirkend und schaffend, bald die musikalischen Verhältnisse dieses Ortes, die in den Concerten gipfelten, zu einer ansehnlichen Blüthe. Im J. 1865 endlich bot ihm Cöln eine entsprechendere und wichtigere Stellung. Er wurde Lehrer des Pianofortespiels, bald auch des Contrapunkts und der Fuge am dortigen Conservatorium, und man übertrug ihm in der Folgezeit auch die Direktion der musikalischen Gesellschaft, des städtischen Gesangvereins und des Sängerbundes, endlich, im Herbst 1873, zum grössten Vortheil für das Stadttheater und dessen Ruf, die des Opernorchesters. Ausserdem wirkte G. in den Musikabenden für Kammermusik und in den Concerten des Cölner Tonkünstlervereins mitunter als Pianist mit und fesselte und bewegte die Hörer durch die edle Classicität seines Spiels und die Congenialität in treuester, reproductiver Wiedergabe der Meisterwerke. G.'s Bedeutung ruht indessen hauptsächlich in seiner eigenen Gestaltungskraft, die auf dem Gebiete der Pianoforteliteratur und Instrumentalmusik, von der Claviersonate in *F-moll* an, nur liebenswürdige Blüthen getrieben hat. Ein frisches, seelenvolles Gemüthleben entfaltet sich in allen seinen Werken, reizvolle Melodik, oft gesteigert zu wahrhaft dramatischem und farbenreichstem Ausdrucke in durchaus charakteristischen Tonbildern und Stimmungen treten dem Hörer in anregend poetischer Weise daraus entgegen. Beweis dafür sind seine Clavierconcerte, von denen das in *C-moll*, von G. selbst 1870 in einem der Conservatoriumsconcerte in Paris vorgetragen, auch im Auslande bewundernde Anerkennung fand, ferner seine Clavier- und Streichquartette und Violin- und Violoncello-Sonaten und von chorischen Werken sein »Salve regina« für Sopran, Frauenchor und Orchester, sowie die schwungvollen Männerchöre »Salamis«, »Wächterlied« und »Römische Leichenfeier«, sämmtlich mit Orchester. Den ersten Rang nehmen auch seine poesievollen Tonstücke für Clavier allein, bestehend in Sonaten, Suiten, Präludien, Variationen u. s. w. ein. Zurücktretend sind einige Liederhefte und eine Ouvertüre zu »Waldmeisters Brautfahrt« zu bezeichnen, welche letztere offenbar den Stempel der Gelegenheitscomposition trägt. — Durch die Plastik und Klarheit seiner Tonschöpfungen und die ihnen inne wohnende Poesie und Frische erscheint G. unter den Componisten der Gegenwart besonders befähigt, bei weiterer künstlerischer Entwickelung berufen zu sein, im edelsten Sinne des Wortes zu voller Popularität und Anerkennung seiner Werke zu gelangen.

Gero, Giovanni de, einer der bemerkenswertheren italienischen Componisten in der Zeit unmittelbar vor Palestrina, ist zu Ausgange des 15. Jahrhunderts geboren. Als Tonsetzer kennt man ihn seit 1519, da sich in einem

Sammelwerke dieses Jahres auch eine Motette seiner Composition befindet. Madrigalen- und Motettensammlungen von ihm selbst erschienen aber erst während der Jahre 1541 bis 1582 und zumeist in mehreren Auflagen, so »*Madrigali e canzoni alla francesi a 2 voci*« (Venedig, 1552, 2. Aufl. 1559) und »*Madrigali a 3 voci*« (Venedig, 1556, 2. Aufl. 1570). G. war in seiner Blüthezeit Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Orvieto und trat von dort aus in die Dienste des Herzogs von Ferrara. In Frankreich, Deutschland und den Niederlanden war G., und dies bezeugt seinen damaligen Weltruf, allgemein unter dem Namen *Maistre Jan* oder *Ihan* bekannt, wie denn seine Compositionen sich auch in den meisten deutschen, französischen und italienischen Sammelwerken jener Zeit aufgenommen finden.

Geronc, Christoph, einer der tüchtigsten französischen Flötisten neuerer Zeit, geboren 1797 zu Paris, machte seine Studien im Conservatorium seiner Vaterstadt und wirkte später als Mitglied des Opernorchesters, sowie als Lehrer seines Instrumentes in verdienstvoller Art. Zahlreiche Compositionen von ihm für Flöte sprechen auch für sein schaffendes Talent.

Gerosi, einer der besten italienischen Orgelbauer neuerer Zeit, ist aus Bergamo gebürtig und verewigte seinen Namen in mehreren grossen Orgelbauten Oberitaliens, z. B. in der Hauptkirche zu Piacenza, deren Instrument eines der vorzüglichsten seiner Art sein soll.

Gersbach, Anton, trefflicher deutscher Musikpädagoge, geboren am 21. Febr. 1803 zu Säckingen am Rhein, wurde von seinem ältesten Bruder, Joseph G. (s. unten) und zweien Geistlichen seiner Geburtsstadt, Pfarrer Hempfer und dem Cantor der Stiftskirche in Orgel- und Clavierspiel, sowie im Gesang unterrichtet. Mit zehn Jahren kam er nach Zürich, wo sein Bruder als Musiklehrer lebte, durchlief das Gymnasium, studirte die alten Sprachen und war ein eifriges Mitglied des Singinstitut Nägeli's. Mit seinem Bruder ging er 1821 nach Nürnberg, wo er sich für den philosophischen Cursus der Universität vorbereitete und einigen Musikunterricht ertheilte. Hierauf bezog er im Herbst 1822 die Universität zu Halle und wollte ein Semester später eben nach Berlin abgehen, als ihn Krankheit nöthigte nach Nürnberg und dann nach der Schweiz zurückzureisen. In Zürich, wo er nun nur noch als Privatmusiklehrer wirkte, fand er auch Heilung, verlebte den Winter auf 1825 bei seinem Bruder in Karlsruhe und kehrte dann in seine frühere Clavierlehrerstellung in Zürich zurück, in welcher Stadt er sich auch bei den öffentlichen Kundgebungen der Vereine mitwirkend vielfach betheiligte und mit Compositionen für Clavier und Gesang hervortrat. Als 1830 sein Bruder als Musiklehrer am Seminar zu Karlsruhe gestorben war, wurde er als Nachfolger desselben in die erledigte Stelle berufen und ertheilte von Ostern 1831 an daselbst den Unterricht im Gesang, Orgelspiel und der Harmonielehre. Später wurde er noch Dirigent eines Vereins für Chormusik und erwarb sich Verdienste um Ausbreitung des Geschmacks für classische Musik. Mitten in verdienstlicher Thätigkeit starb er am 17. Aug. 1848 zu Karlsruhe. Von seinen musikalischen Arbeiten sind im Druck erschienen: Variationen und Uebungsstücke für Clavier, 25 ein- und zweistimmige Kinderlieder für Volksschulen, sechs vierstimmige Gesänge, Männerchöre, Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte und Anhang zu seines Bruders »Singvögelein«; ferner hat er nach Plänen und Entwürfen seines Bruders eine »Tonlehre oder System einer elementarischen Harmonielehre« und eine theoretisch-praktische Clavierschule veröffentlicht. — Sein bereits mehrfach erwähnter, um die Elementar-Gesangmethodik verdienter Bruder, Joseph G., geboren am 22. Decbr. 1787 zu Säckingen, studirte, nachdem er von 1800 bis 1805 das Gymnasium zu Villingen im Schwarzwalde besucht hatte, Philologie, Philosophie und speciell Pädagogik zu Freiburg im Breisgau. Im J. 1808 verliess er die Universität und ging als Musiklehrer in eine Privat-Erziehungsanstalt nach Gottstadt in der Schweiz, von wo aus er einen der Zöglinge, Hirzel aus Zürich, 1810 nach Lausanne und Stuttgart begleitete. Von 1811 bis 1816 lehrte er

nach einer eigenen rationellen Methode Clavierspiel, Gesang und Harmonielehre in Zürich und beschäftigte sich nebenbei auch unausgesetzt mit Philosophie, Mathematik und Aesthetik. Im J. 1816 unterrichtete er an einer Erziehungsanstalt in Würzburg, 1817 an einer eben solchen in Yfferten, wodurch er in Berührung mit Pestalozzi kam und 1818 am katholischen Schullehrerseminar zu Rastatt. Aber schon ein Jahr später ging er als Musiklehrer an eine Knabenerziehungsanstalt in Nürnberg und verblieb daselbst bis Ende 1823, wo er einen ehrenvollen Ruf an das neu errichtete Schullehrerseminar in Karlsruhe erhielt. Hochgeschätzt starb er in der Stellung eines Musiklehrers daselbst am 3. Decbr. 1830. Von seinen musikalischen Arbeiten finden sich gedruckt vor: »Singvöglein, 30 zweistimmige Lieder für die Jugend«; »Wandervöglein, 60 vierstimmige Lieder für Jung und Alt«; »Anleitung zur Singschule«; »Reihenlehre oder Elementar-Rhythmik« und »Liedernachlass mehrstimmiger Gesänge«. Seine Lieder sind von kräftiger, frischer Melodie und Harmonie.

Gerson, Jean de, eigentlich Jean Charlier, altfranzösischer Gelehrter und Musikschriftsteller, erhielt den Beinamen »Gerson« von einem Dorfe in der Diöcese Rheims, wo er 1363 geboren war. Er war nicht allein später als Kanzler der Universität Paris, sondern auch durch sein kirchliches Wirken namentlich auf den Synoden von Pisa und Constanz berühmt geworden, und sein aussergewöhnlicher Ruf von Gelehrsamkeit und Frömmigkeit erwarb ihm den ehrenvollen Namen »*Doctor christianissimus*«. Nach dem Concil von Constanz aber traf ihn lebenslängliche Landesverweisung, verhängt vom Herzoge von Burgund, welchen Jean Petit wegen des am Herzoge von Orleans verübten Mordes zu Constanz öffentlich vertheidigt, G. hingegen scharf angegriffen hatte. Einige Zeit brachte er zu Rattenberg in Tyrol zu und schrieb daselbst das Erbauungsbuch »*De consolatione theologiae*«; später verlebte er noch 10 Jahre im Cölestinerkloster zu Lyon, in welchem sein Bruder Prior war. Hier übernahm er den Jugendunterricht und gab sich beschaulichen Betrachtungen und Studien hin, bis er am 12. Juli 1429 in grösster Abgeschiedenheit und Armuth starb. — In seinen gesammelten Werken (5 Bde., Amsterdam, 1706) befindet sich ein lateinisches Gedicht »*De laude musicae*«, ferner eine kleine Abhandlung »*De canticorum originali ratione*«, welche einige in der Bibel genannte Instrumente beschreibt, endlich zerstreut viele Andeutungen und Belehrungen über würdigen Gesang. Nicht unwichtig ist auch ein kleiner Tractat »*De disciplina puerorum*« aus den dem G. als Verfasser zugeschriebenen Werken (Haag, 1728, Bd. 4 Seite 717 u. ff.), welcher die Statuten mittheilt, die er für die Singknaben an der Hauptkirche zu Paris aufgestellt hatte und nicht blos angiebt, was gesungen werden darf, sondern auch Vorschriften über guten Gesang und die Erhaltung der Stimme enthält.

Gerson, Nicolaus, dänischer Tonkünstler, geboren gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts, wurde 1820 Kapellmeister in Kopenhagen und hat sich durch grössere und kleinere Gesangwerke eine locale Bedeutung erworben.

Gerstäcker, Friedrich, einer der grössten und berühmtesten deutschen Bühnensänger, geboren am 15. Novbr. 1790 zu Schmiedeberg in Sachsen, wo sein Vater Chirurg war. Für das Studium der Medicin bestimmt, entwickelte sich auf der Kreuzschule zu Dresden sein Musiktalent, welches schon im Elternhause durch Clavierunterricht die erste Nahrung erhalten hatte, so auffallend, dass er sich der Tonkunst ganz zuwenden durfte. Besuch und häufige Mitwirkung im Chor der italienischen Oper, sowie der Geschmack, den er für das Sängerleben gewann, bestimmten ihn, seine umfangreiche und biegsame Tenorstimme bei Benelli ausbilden zu lassen und zur Bühne zu gehen. Er debütirte mit Erfolg bei der Nitz'schen Schauspielertruppe in Chemnitz, die auch das Privilegium für Freiberg hatte. Von dort kam er, gewandter und ausgebildeter, zur Seconda'schen Operngesellschaft, welche abwechselnd in Dresden und Leipzig Vorstellungen gab, und von da an datirt sein grosser, von dem Enthusiasmus der Kritik und des Publikums getragener Ruf, welcher der schönen

Stimme und der ergreifenden Vortragsweise G.'s das höchste Lob ausstellte. Gastspielreisen, ein längeres Engagement in Hamburg und Kassel, Wanderungen durch Dänemark, Holland, Frankreich u. s. w. verbreiteten seinen Sängerruhm über ganz Europa. Von 1816 bis 1824 stand er auf dem Gipfel seiner Grösse, und sein Tamino, Belmonte, Sargino u. s. w. galten als musterhafte Schöpfungen seiner Künstlerschaft, die im Vortrage des Recitativs und der Cantilene ihr Höchstes leistete. Leider starb er bereits am 1. Juni 1825 zu Kassel, wo er noch lange unvergessen blieb.

Gerstel, August, ein vortrefflicher deutscher Buffosänger, geboren 1807 zu Boitzenburg in Mecklenburg und in Prag erzogen, war von seinem Vater, dem Schauspieler und Sänger, späterem Theaterdirektor Wilh. G. für das Baufach bestimmt, was den Sohn jedoch nicht verhinderte, seiner Neigung zur Bühne zu folgen und in Meissen 1825 als Schauspieler zu debütiren. Erst später nahm sich der Musikdirektor Hörger in Bamberg auch seiner schönen sonoren Bassstimme an, die G. von 1828 an bei mehreren reisenden Gesellschaften denn auch für die komische Oper verwerthete. In München 1833 engagirt, vervollkommnete er seine Gesangweise bei den Kapellmeistern Orlandi und Aloys Pentenrieder, ging 1836 an das Stadttheater zu Zürich und 1837 an die Hofoper zu Stuttgart, der er als sehr geschätztes Mitglied bis 1842 angehörte. Eine längere Zeit lebte er auf Gastspielreisen, kehrte aber dann nach Stuttgart zurück, wo er sich wieder mehr dem recitirenden Schauspiel widmete und noch jetzt als Regisseur, Sänger und Schauspieler erfolgreich thätig ist.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm, hervorragender deutscher Dichter und Kritiker, geboren am 3. Jan. 1737 zu Tondern in Schleswig, gestorben als pensionirter Mitdirektor des dänischen Lottojustizwesens zu Altona am 1. Novbr. 1823, ist nicht bloss durch seine Liederdichtungen, Melodramen und Cantatentexte der Musik nahe getreten, sondern ganz besonders wegen seiner 1770 geschriebenen und in mehrere Zeitschriften aufgenommenen Abhandlung »Ueber die schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichtes« und sodann wegen der im J. 1783 verfassten Abhandung »Vorschlag zu einer neuen Art, den Generalbass zu beziffern«, die ebenfalls vielfach abgedruckt wurde, aber ohne nachhaltige Wirkung vorüberging. Bleibenderen Werth beanspruchen seine »Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur« (4 Sammlungen, 1766 bis 1770), welche manche verdienstvolle ästhetisch-kritische Arbeit G.'s und besonders manche für damalige Zeit beachtungswerthe Ansicht zu Gunsten des Volksliedes enthalten.

Gerstenberg, J. D., deutscher Clavierspieler und Componist, um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Gotha geboren und daselbst musikalisch ausgebildet, lebte um 1791 längere Zeit in Russland, nahm aber 1796 seinen bleibenden Aufenthalt in seiner Geburtsstadt. Als Tondichter ist er durch Claviersonaten, Lieder u. dgl. bekannt geworden.

Gerstenbüttel, Joachim, einer der durchgebildetsten deutschen Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, geboren um 1650 zu Wismar, studirte zwar zu Wittenberg Theologie, liess sich aber, da er schon damals fertiger Clavier- und Violinspieler und auch als angenehmer Basssänger in gesellschaftlichen Kreisen angesehen war, bestimmen, sich der Musik ganz zu widmen. Er liess sich in Hamburg nieder, wo er Gesang-, Clavier- und Violinunterricht ertheilte und, nach Bernhardt's Abgange, zum Cantor ernannt wurde. In diesen Stellungen erwarb sich G. bei seinen Mitbürgern und den jüngeren Musikern grosse Achtung und starb am 17. April 1721 zu Hamburg. Von seinen Compositionen ist nur Weniges und nicht gerade Bedeutendes im Druck erschienen.

Gervaesius, ein deutscher Gelehrter des 13. Jahrhunderts, ist der Verfasser des Codex »*De inventione musicae et multorum artificiorum*«, welchen Coussemaker in seinen »*Script. medii aevi*« mittheilt.

Gervais, ein seit drei Jahrhunderten ziemlich häufig vorkommender Name

französischer Musiker, von denen hier die hervorragendsten berücksichtigt seien. 1) Claude G. war ein Violaspieler in der Kapelle des Königs Franz I. zu Paris und hat eine Sammlung von Stücken für Viola von seiner Composition (Paris, 1556) herausgegeben. — 2) Charles Hubert G., geboren am 19. Febr. 1671 zu Paris, verdankte einflussreicher Protection seine Ernennung zum Musikmeister des Regenten, Herzogs von Orleans, und später zum Kapellmeister des Königs von Frankreich. Als solcher starb er am 15. Jan. 1744 zu Paris. Mit dem Regenten von Frankreich gemeinschaftlich soll er die Opern »*Panthée*« und »*Hypermnestre*« componirt haben. Ausschliesslich seine eigene Arbeit sind die Opern »*Medée*« und »*Les amours de Protée*«, deren Musik aber von sehr untergeordnetem Werthe ist, wie nicht minder diejenige von 45 Motetten G.'s, welche die Staatsbibliothek zu Paris im Manuscripte aufbewahrt. — 3) Laurent G., geboren um 1695 zu Rouen, war Anfangs Musiklehrer und Mitglied der Akademie zu Lille, liess sich aber später bleibend in Paris nieder, wo er eine Musikalienhandlung errichtete und als Componist von Chansons *à boire*, Romanzen und Cantaten bekannt machte. Man hat auch ein theoretisches Werk von ihm, welches den Titel führt: »*Méthode pour l'accompagnement du clavecin, qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses*« (Paris, 1734). — 4) Pierre Noël G., Sohn eines im Dienste des Kurfürsten von der Pfalz stehenden französischen Musikers, geboren um 1756 zu Mannheim, war ein Violinschüler von Ignaz Fränzl. Im J. 1784 ging er nach Paris und liess sich ein Jahr später daselbst im *Concert spirituel* mit grossem Beifall hören. Als erster Violinist im Orchester des grossen Theaters wurde er 1791 nach Bordeaux berufen, begab sich aber 1801 noch einmal nach Paris, um als Mitbewerber um die durch Gaviniè's Tod erledigte Professur am dortigen Conservatorium aufzutreten. Fétis, der ihn damals hörte, bezeichnet seinen Ton als klein, sein Spiel als kalt. Als G. die gewünschte Stelle nicht erhielt, begab er sich nach Bordeaux zurück und starb daselbst wenige Jahre darauf (um 1805). Von seinen Compositionen sind drei Violinconcerte im Druck erschienen.

Gervasi, Luigi, italienischer Operncomponist, geboren im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu Neapel und daselbst musikalisch ausgebildet, brachte 1834 zu Rom seine Erstlingsoper »*I promessi sposi*«, welcher glückliche Stoff Manzoni's später noch vielfach für das lyrische Theater benutzt wurde, auf die Bühne. Auch weiterhin ist er noch mit Operncompositionen in verschiedenen Städten Italiens aufgetreten, ohne jedoch nennenswerthe Erfolge zu erzielen.

Gervasoni, Carlo, italienischer Musiktheoretiker, geboren am 4. Novbr. 1762 zu Mailand, sollte sich nach Wunsch seiner Eltern dem geistlichen Stande, dann dem Ingenieurwesen widmen, versuchte sich sogar in der kaufmännischen Sphäre, aber überall mit Unlust und ohne Erfolg, da ihn ein unwiderstehlicher Trieb zur Musik zog, die er auf Violine, Clavier und Laute übte. Nach dem Tode seines Vaters machte er von seinem Selbstbestimmungsrecht Gebrauch und begab sich zu seiner gründlichen musikalischen Ausbildung nach Neapel. Nachdem er dort mehrere Jahre hindurch mit musikalisch-theoretischen und historischen Studien und mit Unterrichtsertheilung in Gesang und Clavier zugebracht hatte, erhielt er 1788 die Kapellmeisterstelle an der Hauptkirche zu Borgo Taro. Im J. 1807 auch zum Mitgliede der italienischen Gesellschaft für Wissenschaften und Künste ernannt, starb er am 4. Juni 1819 zu Mailand. — G.'s beachtungswerthe theoretische Schriften sind: »*La scuola della musica in tre parte divisa*« (Piacenza, 1800), ein Buch, welches dem »*Manuel complet de musique*« von Choron und Lafage grösstentheils zur Grundlage diente; ferner: »*Carteggio musicale di C. Gervasoni con diversi sui amici professori, maëstri di capella etc., in cui si dimostra l'utilità della scuola della musica etc.*« (Parma, 1804, 2. Aufl. Mailand, 1804), ein gelehrter Briefwechsel, der im Interesse der weiteren Verbreitung des zuerst genannten Werkes zusammengestellt und veröffentlicht ist; endlich: »*Nuova teoria di musica ricavata dall' odierna*

pratica etc.« (Parma, 1812), welches Buch unter den Schriften G.'s an Werth und Interesse obenan steht.

Gervinus, Georg Gottfried, einer der grössten Cultur- und Literaturhistoriker der Neuzeit und ein eifriger Vermittler der dramatischen und musikalischen Kunst im deutschen Volke, wurde am 20. Mai 1805 zu Darmstadt geboren und von seinen Eltern zum Kaufmann bestimmt, auf welchen Beruf hin denn auch seine ganze Jugendbildung zugespitzt war. Auch nachdem er in einem Detailgeschäfte in Darmstadt ausgelernt hatte, blieb er noch auf dem Comptoir seines Lehrherrn, bis er aus innerem Drange zum Gelehrtenstande überging. Was ihm an gründlichen Schulkenntnissen abging, holte er mit grosser Anstrengung durch Selbststudium nach, so dass er im Stande war, 1826 die Universität zu beziehen. Er studirte in Marburg, Giessen und Heidelberg Philologie und Geschichte und gewann dabei eine begeisterte Vorliebe für Schlosser, sodass er durch seine Nacheiferung auf literarhistorischem Gebiete in der That später Das wurde, was Schlosser in der politischen Geschichte war. Aus Noth musste G. 1828 eine Privatlehrerstelle in Frankfurt a. M. annehmen, kehrte aber 1830 zur akademischen Laufbahn zurück und habilitirte sich in Heidelberg. Wissenschaftliche Zwecke veranlassten ihn zu einer Reise nach Italien, welches Land er auch später noch zweimal besuchte. Nach seiner Rückkehr 1835 nach Heidelberg wurde er ausserordentlicher Professor daselbst und ging, von Dahlmann empfohlen, 1836 als ordentlicher Professor nach Göttingen. Nur ein Jahr docirte er als solcher; dann unterschrieb er als einer der Sieben die bekannte Erklärung gegen die Aufhebung der hannover'schen Verfassung und musste binnen drei Tagen das Land verlassen. Er begab sich wieder nach Italien und veröffentlichte bis 1844, wo er abermals Professor in Heidelberg wurde, hochbedeutende politische, cultur- und literarhistorische Werke, welche einen Ehrenplatz in der deutschen Nationalliteratur einnehmen. Als Vertrauensmann der Hansestädte beim Bundestage und als Reichsabgeordneter 1848 in Frankfurt a. M. suchte er, wie schon früher für die Deutschkatholiken und für die Schleswig-Holsteiner, für das ganze deutsche Volk praktisch zu wirken, und als er den reactionären Zeitumständen weichen musste, verfasste er im engsten Anschlusse an Schlosser's Geschichte des 18. Jahrhunderts eine »Geschichte des 19. Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen«, die ihn wegen ihrer demokratischen Richtung 1854 einen, in letzter Instanz verunglückten Process auf Hochverrath zuzog. Seine scharfe und zersetzende negative Kritik, sein unversöhnlicher Hass gegen das Preussenthum in Deutschland, seine offene Parteistellung überhaupt gegen Alles, was die Gegenwart in der Kunst, Literatur und staatlichen Entwicklung bot, entfremdete ihn den Bestrebungen der Zeit immer mehr, und heftig angefochten und angegriffen starb er am 18. März 1871 zu Heidelberg. Auch um die Musik hat er sich verdient gemacht, allerdings in der ihm einmal eigenthümlichen herben, abstrakten, einseitigen Art, die ihm auch von diesem Kunstgebiete her Anfeindungen in Menge zuzog. Wie ihm auf literarischem Boden Goethe gewissermaassen als die Schlusssäule in dem Riesenbau einer grossen Literaturperiode dastand, so auf musikalischem Händel. Nach diesen beiden Meistern sollte von keinem würdigen Fortbau und Fortbauer mehr die Rede sein. Mit solchen Ansichten verdarb er es zunächst mit den fehdelustigen Anhängern der neudeutschen Richtung in der Musik, die nach beiden Seiten hin in Wagner den prädominirenden Wort- und Tondichter erblickten und in einer zumeist Maass und Ziel überschreitenden Weise über G. und sein geistreiches Buch »Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst« (Leipzig, 1868) herfielen. Mit bewundernswerthem Scharfsinn aber ist in diesem Werke der berühmte Verfasser in den Kern der Objecte gedrungen und hat eine Tiefe der Auffassung, eine Fülle der Sachkenntniss und eine Präcision der Darstellung entwickelt, die, unbeschadet der individuellen Ansicht, denn doch schwerer in's Gewicht fallen, als die Gegner zugestehen wollten. Die unpartheiische musikalische Gegenwart darf ihm den

Dank nicht versagen für seine Bestrebungen, Händel's Tonwerke in Deutschland populär zu machen, für seine Anregung und Bemühungen um Aufrichtung der Händelstatue zu Halle und zur Stiftung der Händelgesellschaft in Leipzig, welche letztere durch seine und Chrysander's thatkräftige Mitwirkung eine äusserlich und innerlich würdige Gesammtausgabe der Werke Händel's veranstaltet. Hat auch G. die Bethätigung der Dankbarkeit der musikalischen Welt leider eingebüsst, so hat er doch nicht das Recht auf ein dankbares Andenken derselben verloren.

Ges (ital.: *sol bemolle*, franz.: *sol bémol*, engl.: *G flat*) ist die alphabetisch-syllabische Benennung des um einen Halbton erniedrigten, in der abendländischen Musik alphabetisch *g* (s. d.) genannten Tones. In der diatonisch-chromatischen Tonfolge von *c* ab aufwärts heisst *Ges*, wenn man die alphabetisch-syllabisch verschieden bezeichenbaren Klänge *cis*, *des*; *dis*, *es* etc. nur als eine Stufe betrachtet, wie es gewöhnlich geschieht: die siebente. In der That müsste dies eigentlich anders sein, indem diese Klänge, also auch *ges* und das gewöhnlich als dieselbe Tonstufe betrachtete *fis* (s. d.), durchaus von einander verschiedene Töne sind, deren Lage zu dem zunächst darunter liegenden *c* man arithmetisch durch Verhältnisse ($c : ges = 36 : 25$ und $c : fis = 25 : 18$) genau darstellt und deren Klangunterschiede sich selbst dem für geringe Verschiedenheit unempfindlichen menschlichen Ohre häufig sehr bemerkbar machen. Die Kunst scheint hier eine neue Bildung anzubahnen, der eben erst die Wissenschaft nach deren Vollendung nachzukommen vermag. Die bemerkbaren Klangunterschiede von *ges* und *fis* bei der Darstellung in harmonischen Kunstwerken fordern, was eben der vorher erwähnten wahrscheinlichen Wandlung halber nicht oft genug bemerkt werden kann, bei der Aufzeichnung von Tonwerken die grösste Genauigkeit (s. Orthographie), wenn man eine reine Intonation zu erzielen wünscht, und zwar dies noch um so mehr, als schon jeder derselben, je nachdem er als Terz, Quart, Quinte oder sonstiges Intervall in einem Tonstücke vorkommt, noch wieder in sich verschieden ist. Diejenigen, welche diese Verschiedenheit des *ges* geheissenen Klanges näher in Erwägung ziehen wollen, seien auf den Artikel *ais* (s. d.) verwiesen. 2.

Gesang (latein.: *cantus*, franz.: *chant*). G. ist die von der Menschenstimme ausgeführte Musik. Diese Definition ist in voller Genauigkeit zu verstehen. Bewegt sich die Menschenstimme nicht in den musikalisch anerkannten Tonstufen, so ist das, was sie producirt, nicht mehr G. zu nennen. Andererseits aber ist es nur die Menschenstimme — im Gegensatz namentlich zum Pfeifen —, welche G. hervorbringt; und sie wird auch in dem Fall gesanglich verwendet, wenn sie, anstatt sinnvoller Worte, blosse Laute mit dem abgestuften Ton verbindet, z. B. in der Brummstimmen-Begleitung, oder wenn sie sich darauf beschränkt, den Empfindungslauten, dem Tra la la u. s. w. einen breiteren musikalischen Ausdruck zu geben. Für G. componiren, heisst somit: musikalische Sätze für die menschliche Stimme schreiben; und es ist somit die erste Forderung, welche an den Gesangcomponisten gestellt werden muss, dass er von dem Umfang der menschlichen Stimme und von den auf den Registerverschiedenheiten beruhenden Eigenthümlichkeiten der Kraft und Klangfarbe Kenntniss genommen habe. Unsere bisherige Definition hat das, woran man bei G. zunächst zu denken pflegt, die sinnvolle Verschmelzung des Tons mit dem Wort, vorläufig als nebensächlich abgelehnt; der G. würde sich, insofern er auch ohne das verständige Wort bestehen kann — und das kann er gewiss — von anderer Musik nicht anders unterscheiden, als instrumental, wie etwa Clarinetten-Musik von Flöten-Musik; es kommt nun aber darauf an, den Begriff der Menschenstimme schärfer zu fassen und zu sehen, was in ihm Weiteres liegt. Die Menschenstimme ist, äusserlich betrachtet, nichts Anderes, als eine Fähigkeit, Töne von verschiedener Höhe und Tiefe, von verschiedenem Stärkegrade und von verschiedenem Klangcharakter hervorzubringen, wobei sich noch die Eigenthümlichkeit zeigt, dass diese Klangfarben einen ganz besondern als Vocallaut

zu Tage tretenden Charakter haben und sich in ungezwungener Weise mit andern der musikalischen Behandlung theils fügsamen, theils widerstrebenden Sprachlauten (siehe den Artikel: Consonanten) zu verbinden vermögen. Diese zunächst äusserliche Fähigkeit ist aber im Laufe der Entwicklung der Menschheit zu einer innerlichen geworden: zu der Fähigkeit, allen Vorstellungen, Empfindungen und Bestrebungen, welche die Seele erfüllen, einen vollständig deutlichen Ausdruck zu geben; und es wird daher die Menschenstimme nicht in ihrer ganzen Bedeutung erfasst, wenn diese innerliche Seite fortgelassen wird. Offenbar können wir vom menschlichen Standpunkte aus die äusserlichen Fähigkeiten der menschlichen Stimme nur als Mittel zum Zweck betrachten. Das wahre Wesen der Menschenstimme liegt nicht in ihren akustischen Eigenthümlichkeiten, sondern in dem, was sie bedeutet; und der G., als von der Menschenstimme ausgeführte Musik, ist nicht ohne das verstandene Wort und ohne die innigste Beziehung des Tons zu dem Sinn dieses Wortes zu denken. So wenig also derjenige ein rechter Gesang-Componist genannt werden kann, der nicht mit den instrumentalen Eigenthümlichkeiten der menschlichen Stimme hinreichend vertraut ist, so wenig ist es derjenige, dem menschliches Empfinden eine unbekannte Welt ist und der die Brücke von der Tonwelt zu dem mannigfaltigen Spiel der Vorstellungen, welche die Menschenseele erfüllen, nicht zu schlagen weiss. Während also die Instrumentalmusik entweder ein blosses Tonspiel ist, das theils durch Wohlklang, theils durch Erregung des Gefühls, theils durch innere Gesetzmässigkeit interessirt, oder ein bedeutungsvolles Abbild realer Verhältnisse, wobei aber der Hörer meist auf seine eigene Verantwortung dieses oder jenes wirkliche Ereigniss, das ihm gerade vorschwebt, hineinlegt, wird in der Gesangmusik diese Beziehung zu der realen Welt von dem Componisten selber ausgesprochen; er will, dass der Hörer bei einem bestimmten Tonstücke an einen innern seelischen Vorgang denke, und andererseits, dass ihm dieser seelische Vorgang durch Vermittelung der Tonwelt zum Bewusstsein gebracht werde. Es kann dabei der Zweifel entstehen, ob diese Verbindung geschlossen wird, damit die Musik oder damit das Wort — in der Regel, aber nicht mit Nothwendigkeit, das in poetischer Form ausgesprochene Wort — dadurch gefördert werde. Der Absicht nach offenbar beides; denn wenn jedes von beiden, für sich betrachtet, etwas Gutes ist, so muss das jedem eigenthümliche Gute dem Andern eine Förderung gewähren. Der Hinzutritt des Wortes verschafft nun der Musik den Vortheil, dass die nie ganz zu unterdrückende Sehnsucht des Hörers, zu wissen was die Töne bedeuten, auf welche Seite des gegenständlichen Lebens er sie zu beziehen habe, nun endlich ihre Befriedigung findet. Daraus ist mit leichter Mühe abzuleiten, welchen Vortheil die Musik dem Worte bringt. Sie verstärkt nicht etwa die dichterische Wirkung, sondern sie mildert die Schärfe und Bestimmtheit des Wortes; mit ihrem sich Verlieren in ein unbestimmtes, inhaltloses Jenseits breitet sie ein seliges Unbewusstsein über die sonnenklaren Gegensätze der Wortsprache; der aufregenden Gewalt des blossen Wortes wird durch den Ton ihr Stachel genommen; jene harmonische Ausgleichung der Leidenschaften, welche alle Künste erstreben, leistet keine Kunst augenscheinlicher, als die Tonkunst. Der G. ist daher ein stetes Schweben zwischen der realen Bestimmtheit des Daseins und dem Zerfliessen ins Unendliche; zur reinen Poesie verhält er sich ähnlich, wie sich die im Wasserspiegel erscheinende Landschaft zu der wirklichen verhält; er ist eine Erscheinung des Wirklichen in der Welt reiner Formen. Ob darum nun wirklich der G. ein Höheres, als die reine Poesie, ist damit nicht erwiesen und muss hier unerörtert bleiben, weil es ohne tieferes Eingehen auf das Verhältniss der Künste zu einander nicht ausgemacht werden kann. Für unsern Zweck erhellt aber, dass eine echte Gesangcomposition die Aufgabe haben wird, auch den leidenschaftlichsten Inhalt, den sie darzustellen unternimmt, zu idealisiren; und dass sie dies auch nicht gar anders kann, so lange sie sich in den Grenzen des Musikalischen hält. Nun sind aber nach eben dem Gesagten ver-

schiedene Entwicklungsstufen des G.'s möglich; das rein Musikalische kann so vorwalten, dass der Ausdruck des Realen gar nicht zu seinem Recht kommt; oder der Ausdruck zersprengt die musikalische Form; oder endlich es findet eine Ausgleichung zwischen den beiden entgegengesetzten Seiten statt. Die strengsten Formen, Fuge und Kanon, sind nicht bloss in der Kirchen-, sondern auch in der Opernmusik zur Anwendung gekommen, oft auf Kosten des geistigen Ausdrucks, nicht selten aber auch als Träger desselben, wofür der Quartett-Kanon im »Fidelio« ein glänzendes Beispiel ist; andererseits aber hat auch die formloseste Erscheinung des G.'s, das Recitativ, welches die Form an ihrer Wurzel, am taktmässigen Rhythmus, angreift, sich frühzeitiges Bürgerrecht in der Kunst erworben. Die gesammte Entwickelung des G.'s lässt sich an der Geschichte der Oper verfolgen, welche viele Formen für sich allein hat, aber alle sonstigen Gesangsformen, das ein- und mehrstimmige Lied, so wie den kirchlichen Satz gelegentlich auch zur Anwendung bringt. Da ist es nun merkwürdig, dass die Oper in ihren ersten geschichtlichen Anfängen von den beiden Extremen ausging, von dem Recitativ einerseits, von der strengen Madrigalform andererseits, welche beiden unvermittelt neben einander gestellt wurden. Allmählich kamen Arie und Duett, später der grössere Ensemblesatz dazu, der sodann in die freiere sogenannte Scenenform überging, bis wir in neuester Zeit zu einem Versuch gelangt sind, welcher den taktmässig deklamatorischen Gesang auf Grundlage instrumentaler Motive, die dem Orchester eine gewissermaassen symphonische Formfestigkeit geben sollen, als Grundprincip aufstellte. Es kann nicht geleugnet werden, dass diese taktmässige Deklamation ein Mittleres zwischen Recitativ und gegliederter Melodie ist; allzu starr und einseitig festgehalten, führt sie aber den Uebelstand mit sich, dass weder das Wort noch die Musik zu rechter Freiheit kommt; nicht nur das Mittlere, sondern auch die Gegensätze haben ihr Recht; und es kann die Gesang- oder, was dasselbe ist, die Opernmusik nur dort auf ihrem höchsten Gipfel erscheinen, wo jene taktmässige Deklamation nur beansprucht, das verbindende Mittelglied zu sein, welches die starren Abstufungen der einzelnen musikalisch gegliederten Sätze lockert und dadurch einen zusammenhängenden dramatischen Fortgang ermöglicht, ohne das Princip musikalischer Gestaltung, an dem allein die idealisirende Wirkung der Musik hängt, aufzugeben. Seine speciellere Erörterung kann der hier berührte Gegenstand nur in der Philosophie der Musik finden; wir müssen uns darauf beschränken, das Grundprincip hingestellt zu haben. Dieses Grundprincip muss sich nun auch bewähren, wenn wir es auf die Gesangkunst anzuwenden versuchen. Als Erstes halten wir fest, dass der Sänger sein Instrument richtig zu behandeln verstehe; als das Höhere tritt dann die Verschmelzung des richtigen musikalischen mit dem richtigen poetischen Vortrag hinzu. Das diese beiden Seiten mit einander Vermittelnde ist das Wort; die Kunst des Sängers besteht daher darin, einerseits das Wort musikalisch schön zu behandeln, andererseits das Sinnvolle darin festzuhalten. Nun beschränkt sich aber das musikalisch Schöne nicht auf den Wohlklang eines einzelnen Tons, sondern es gewinnt einen lebendigeren Grad der Schönheit durch die Verbindung einer Reihe von Tönen zur Melodie; andererseits geht der sinnvolle Vortrag eines Wortes ebenfalls erst aus dem Ganzen, dem er entnommen ist, hervor. Der Sänger hat demnach die Aufgabe, sich von dem Sinn einer Dichtung wie der dieser Dichtung gegebenen Melodie gleichzeitig zu durchdringen und dieses Ganze in sorgfältig gestalteten Tönen zur sinnlichen Erscheinung zu bringen. Die Verbindung des Worts mit musikalischem Wohlklang ist nicht etwas so Einfaches, wie es auf den ersten Blick scheint. Namentlich ist die Einfügung der Vocale in die musikalische Scala nur innerhalb gewisser Grenzen möglich (s. Vocal); aber auch die Consonanten müssen sich gewissen Modificationen, je nach der Natur des Registers und der Klangfarbe, unterwerfen (s. Consonanten). Eine wesentliche Seite der Gesangstechnik besteht eben darin, die günstigsten Bedingungen, die es in dieser

Beziehung giebt, sich zu eigen zu machen. Eine weitere Complikation kommt durch den sinngemässen Vortrag der Melodie hinzu. Wenn es sich bei dem Studium des einzelnen Tons nur darum handelte, die in dem Vocal liegende Klangfarbe angemessen zu treffen und den Ton in verschiedenen Graden der Stärke an- und abschwellen zu lassen — denn eben so sehr, als in der Stärke, liegt in der Zartheit des Tons der Werth einer Stimme, der ganze Werth derselben also in der Uebergangsfähigkeit von dem Einen zum Andern —, so kommt es jetzt darauf an, jeden Ton in dem Grade der Stärke zu singen, der ihm nach dem melodischen Zusammenhang gebührt; und dies erfordert einerseits melodisches Verständniss und Gefühl, andererseits eine eigenthümliche technische Uebung. Als Letztes kommt nun die Verschmelzung des melodischen Vortrags mit dem declamatorischen, aus der Dichtung sich ergebenden, hinzu. Es kann nicht scharf genug betont werden, dass der Sänger niemals seine Vortrags-Intentionen aus dem Gedicht allein schöpfen soll. Allerdings zwar ist die Dichtung das Erste, wie sie denn auch der Composition selber zu Grunde lag; und wenn die Thätigkeit des Sängers im Unterschiede von der Production des Componisten eine Reproduction ist, so könnte man sagen, dies sei erst die wahre Reproduction, wenn der Sänger genau da anfange, wo der Componist angefangen hat, nämlich bei dem Gedicht. Es ist aber dabei zu beachten, dass ein und dasselbe Gedicht auf verschiedene Naturen verschieden zu wirken vermag; und davon giebt eben die Geschichte der Musik, namentlich des Liedes, den bündigsten Beweis. Dieselben Texte finden wir in so verschiedenen Auffassungen von dem Musiker behandelt, dass ganz unwiderleglich daraus hervorgeht, wie ganz anders sich ein und dasselbe abspiegelt, je nach der Individualität und zufälligen Stimmung. Die wahre Reproduction des Sängers besteht also darin, dass er nicht bloss das Gedicht erfasst, sondern in die Auffassung sich hineinzufühlen versteht, von der der Componist durchdrungen war, dessen Werk er vortragen will. Dies ist aber nur durch ein unmittelbares, von dem Text gewissermaassen absehendes gefühlvolles Verständniss dessen, was in Tönen ausgesprochen ist, zu erreichen; und erst, nachdem dies geschehen, kommt es darauf an, die Stimmung des Gedichts mit der der Composition in Einklang zu bringen, wobei bald das Declamatorische durch das Melodische, bald das Melodische durch das Declamatorische ergänzt und belebt oder auch eingeschränkt wird — ein etwas complicirter Vorgang, bei dem übrigens der Individualität des Ausführenden eben darum ein ziemlich weiter Spielraum bleibt. Als Beispiele für das Gesagte seien hier noch Mendelssohn's und Schubert's Compositionen der Goethe'schen Suleika »ach um deine feuchten Schwingen«, die Compositionen des »Erlkönig« durch Reichard, Schubert und Löwe, und die des Mignonliedes durch Reichard, Beethoven und Liszt angeführt. Auch an Mozart's »Don Juan« mag erinnert werden, in welcher Oper der Charakter der Musik eine allzu realistische Auffassung Don Juan's, Zerlinen's und Leporello's, die vom Standpunkt des blossen Textes aus möglich wäre, durchaus verbietet. Wenn daher oft dem Gesangschüler gerathen wird, die Texte erst zu deklamiren, bevor er die Musik kennen lernt, so ist das nicht ganz richtig. Denn er hat nicht mehr die Wahl, wie er sie declamiren will, sondern er findet sich in der Musik einem bereits von dem Componisten daclamirten Texte gegenüber und ist verpflichtet, dessen Declamation sich anzuschmiegen, selbst wenn sie irrthümlich oder einseitig sein sollte. So sind z. B. die ersten Worte des oben erwähnten Suleikaliedes »ach, um deine feuchten Schwingen, West, wie sehr ich dich beneide« von Mendelssohn mit einem Zug des Leidens, von Schubert mit einer sinnlichen Begehrlichkeit gesprochen; und dergleichen in vielen, ja in den meisten Fällen voll berechtigte Abweichungen muss der wahrhaft reproducirende Sänger in sich aufzunehmen wissen, was ihm aber nur durch ein unmittelbar musikalisches Nachempfinden möglich sein wird. Da dieses aber gerade das Entlegenere für die allgemeine menschliche Anlage ist, so wird es bei dem angehenden Sänger sich in erster

Digitized by Google

Linie darum handeln, dafür den Sinn zu wecken. Auf dieser Grundlage bringen dann die aus dem poetischen Verständniss hervorgehenden declamatorischen Accente, welche sich in den musikalischen Vortrag wie ein Hinzukommendes hineinsenken, eine Belebung hervor, in welcher kein musikalisches Instrument mit der menschlichen Stimme wetteifern kann; deshalb wird ein bloss musikalischer Sänger uns immer der höchsten Wärme des Ausdrucks zu entbehren scheinen, während der bloss declamatorische keinen rechten Grund und Boden unter den Füssen hat. — Der Naturalismus des Singens beruht auf ungeschicktem Gebrauch der natürlichen Begabung oder auch auf einer unzureichenden Begabung selbst und kann sich auf die verschiedenste Art aussprechen. So hören wir den Einen widerlich schreiende oder mühsam gequälte Töne hervorbringen, während ein Anderer es nur zu heiseren, kaum vernehmbaren Tönen bringt; Dieser singt unrein, Jener misshandelt die Sprache; bald fehlt der Umfang der Stimme, bald die Fähigkeit, die verschiedenen Tonregister mit einander zu verschmelzen; nach welchem Gesichtspunkt wir eben das Gebiet des Gesangs auch betrachten mögen, überall öffnen sich die Wege zu unkünstlerischen Verirrungen. Die Hauptrichtungen ergeben sich aus der Definition des G.'s; es giebt eine melodische, eine declamatorische und eine diese beiden Seiten verschmelzende Richtung. Die Italiener bevorzugen die erstere, die Franzosen die zweite, den Deutschen scheint es vorbehalten, die höhere Einheit zu vertreten. Die Geschichte des G.'s ist eine unsichere Wissenschaft. Dass die Berichte, welche wir über die Leistungen einzelner Sänger aus früheren Zeiten hie und da finden, als ganz sichere Grundlage nicht dienen können, ist kaum zweifelhaft; denn wir wissen aus eigener Erfahrung, dass ein objectiv gültiges Urtheil selten ausgesprochen wird. Sie sind aber auch nicht ganz zu verwerfen, wenn sie mit Vorsicht benutzt werden. Ergänzt werden sie durch theoretische Werke, in welchen Gesanglehrer ihre Grundsätze niedergelegt haben unter denen namentlich Tosi's Gesangschule eine wichtige Quelle für die Kenntniss des italienischen G.'s in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist, vor Allem aber durch die Geschichte der Gesang-Composition selbst, einschliesslich der Solfeggien-Literatur. Diese verräth allerdings dem verständnissvollen Betrachter die Gesangsweise früherer Zeiten fast vollständig, denn sie zeigt uns die Aufgaben, an deren Ueberwindung die Sänger rangen, und die idealen Ziele, welche sie sich gestellt hatten. In Palestrina's Musik z. B. erkennt man Sänger, welche in einem gewissen mittlern Umfang der Stimme in einem hohen Maasse die Kunst des Tonschwellens besassen, so wie die Kunst des weichen Uebergangs von Ton zu Ton, ohne weitere Virtuosität und ohne Individualität des Ausdrucks. Der deutsche G. derselben Periode wird rauher, unebener gewesen sein; aber er ging dafür lebendiger auf den Wortausdruck ein. Die Oper erweiterte den G. zur Virtuosität, zur Ausbeutung des gesammten Stimmumfangs und zu entwickelteren Vortrags-Nüancen, die aber, insgemein von Castraten ausgeführt, etwas Einstudirtes, künstlich Nachempfundenes behalten mussten. Gesanglehrer lieben es, das der Gluck'schen Reform vorangehende Zeitalter als das verloren gegangene Paradies des guten G.'s darzustellen und berufen sich dabei meistens auf einzelne mitgetheilte Beispiele ungeheurer Athemdauer oder Tonkraft. Dass im Technischen die Castraten Ausserordentliches geleistet haben und dass auch das geistige Element des G.'s bereits bis zu einem gewissen Grade geweckt war, soll nicht geleugnet werden. In Graun's »Tod Jesu« und in den Mazzoni'schen Solfeggien, welche letzteren noch heute zu den vorzüglichsten Grundlagen der Stimmausbildung gehören, giebt sich eine sehr gesunde Behandlung der Stimme zu erkennen, in der Verschmelzung des Kernigen mit dem Biegsamen, des Kräftigen mit dem Gefühlvollen, des Natürlichen mit dem Schwierigen. Es ist eine natürliche Empfindung des Gesang- und Stimmgemässen darin, was man z. B. von Garcia's Etüden, die nicht aus einer unmittelbaren Intuition, sondern aus zersetzender Reflexion hervorgegangen sind, nicht behaupten kann. Dennoch

Digitized by Google

kam jene Gesangweise über eine gewisse formelle Schablone nicht hinaus; auch ist nicht Alles so untadelhaft und gleichmässig vollendet gewesen, wie es neuere Gesanglehrer in den Lehrbüchern, die sie für G. schreiben, darzustellen lieben. Einen sehr klaren Einblick in jene Zeit liefert die Autobiographie von Quantz. Der berühmte Flötenvirtuose Friedrich's d. Grossen zeigt sich in allen Urtheilen, die er über die von ihm gehörten Sänger seiner Zeit ausspricht, als ein Mann, der eben so frei ist von blindem Enthusiasmus als von ausklügelnder Tadelsucht, als ein wahrer Kritiker, der besonnen abwägt und sein Fach gründlich versteht. Da seine Notizen in neueren Werken noch nie zur Mittheilung gekommen sind, so mögen sie hier Platz finden. Die ersten italienischen Opern und die ersten italienischen Sänger hörte Quantz im Jahre 1719 und berichtet folgendermassen darüber. »Francesco Bernardi, Senesino genannt, hatte eine durchdringende, helle, egale und angenehme tiefe Sopranstimme (*mezzo soprano*), eine reine Intonation und schönen Trillo. In der Höhe überstieg er selten das zweigestrichene *f*. Seine Art, zu singen, war meisterhaft und sein Vortrag vollständig. Das Adagio überhäuft er eben nicht zu viel mit willkürlichen Verzierungen: dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit der grössten Feinigkeit heraus. Das Allegro sang er mit vielem Feuer und wusste er die laufenden Passagien mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf eine angenehme Art heraus zu stossen. Seine Gestalt war für das Theater sehr vortheilhaft und die Action natürlich. Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser, als die von einem Liebhaber. Matteo Berselli hatte eine angenehme, doch etwas dünne, hohe Sopranstimme, deren Umfang sich vom eingestrichenen *c* bis ins dreigestrichene *f* mit der grössten Leichtigkeit erstreckte. Hierdurch setzte er die Zuhörer mehr in Verwunderung, als durch die Kunst des Singens. Im Adagio zeigte er wenig Affekt, und im Allegro liess er sich nicht viel in Passagien ein. Seine Gestalt war nicht widrig, die Action aber auch nicht feurig. Die Santa Stella Lotti, Ehegenossin des Capellmeisters Lotti, hatte eine völlige starke Sopranstimme, gute Intonation und guten Trillo. Die hohen Töne machten ihr einige Mühe. Das Adagio war ihre Stärke. Das Tempo rubato habe ich von ihr zum erstenmale gehöret. Sie machte auf der Schaubühne eine sehr gute Figur und ihre Action war besonders in erhabenen Charakteren unverbesserlich.« Schon hier sehen wir, dass die berühmten Sänger jener Zeit nicht vollkommen waren; der Eine besass, was dem Andern versagt war; auch damals gab es Sänger, denen die Höhe Mühe machte oder die zwar viele Höhe hatten, aber dafür wenig Affekt im Vortrag u. s. w. — Alles so, wie heute. Wir wollen Quantz weiter hören. »Gaetano Orsini, einer der grössten Sänger, die jemals gewesen, hatte eine schöne, egale und rührende Contraaltstimme von einem nicht geringen Umfange; eine reine Intonation, schönen Trillo und ungemein reizenden Vortrag. Im Allegro articulirte er die Passagien, besonders die Triolen, mit der Brust, sehr schön. Und im Adagio wusste er, auf eine meisterhafte Art, das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, dass er sich dadurch der Herzen der Zuhörer im höchsten Grade bemeisterte. Seine Action war leidlich; und seine Figur hatte nichts widriges.« »Domenico hatte eine der schönsten Sopranstimmen, die ich jemals gehört habe. Sie war völlig durchdringend und rein intonirt, im Uebrigen aber sang und agirte er eben nicht mit sonderlicher Lebhaftigkeit.« Von Braun, einem Deutschen, heisst es: »er war ein angenehmer Baritonist, welcher besonders das Adagio so rührend ausführte, als man irgend von einem braven Contraaltisten hatte erwarten können.» »Die Tesi war von der Natur mit einer männlich starken Contraaltstimme begabet. Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie mehrentheils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pfleget. Jetzo aber (1725) hatte sie über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war ausserordentlich weitläuftig. Hoch oder tief zu singen, machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagien waren eben nicht ihr Werk. Durch die Action aber die Zuschauer ein-

zunehmen, schien sie geboren zu sein, absonderlich in Mannesrollen: als welche sie, zu ihrem Vortheile, fast am natürlichsten ausführete.« Diese Specialität hat also der altitalienischen Periode auch nicht gefehlt. Von Sängern, die Quantz in Venedig hörte, urtheilte er nicht übermässig günstig. »Der Cavalier Nicolino, ein Contraalt, und die Romanina, eine tiefe Sopranistin, waren beide mittelmässig im Singen, aber vortreffliche Acteurs. Der berühmte Tenorist Paita hatte eine nicht gar starke, doch angenehme Tenorstimme, welche zwar von Natur nicht so schön und egal gewesen sein würde, wenn er nicht selbst, durch die Kunst, die Bruststimme mit der Kopfstimme zu vereinigen gewusst hätte. Seine Art zu singen war im Adagio meisterhaft, sein Vortrag rührend und die Auszierungen vernünftig. Das Allegro sang er eben nicht mit dem grössten Feuer, doch aber auch nicht matt. Mit vielen Passagien gab er sich nicht ab. Seine Action war ziemlich gut.« Wie ganz anders lautet das Urtheil über den berühmtesten Sänger jener Zeiten, über Farinelli. »Farinello (mit seinem eigenen Namen Carlo Broschi) hatte eine durchdringende, völlige, dicke, helle und egale Sopranstimme, deren Umfang sich damals (1726) vom ungestrichenen *a* bis ins dreigestrichene *d* erstreckte, wenige Jahre hernach aber sich in der Tiefe noch mit einigen Tönen, doch ohne Verlust der hohen vermehret hat: dergestalt, dass in vielen Opern eine Arie, meistens ein Adagio, in dem Umfange des Contraalts, und die übrigen im Umfange des Soprans für ihn geschrieben worden. Seine Intonation war rein, sein Trillo schön, seine Brust, im Aushalten des Athems, ausserordentlich stark, und seine Kehle sehr geläufig, so dass er die weitentlegensten Intervalle geschwind und mit der grössten Leichtigkeit und Gemässheit herausbrachte. Durchbrochene Passagien machten ihm, sowie alle andern Läufe, gar keine Mühe. In den willkürlichen Auszierungen des Adagios war er sehr fruchtbar. Das Feuer der Jugend, sein grosses Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, dass er dann und wann zu verschwenderisch damit umging. Seine Gestalt war für das Theater vortheilhaft: die Action aber ging ihm nicht sehr von Herzen.« »Carestini hatte damals (1726) eine starke und völlige Sopranstimme, welche sich in den folgenden Zeiten, nach und nach, in einen der schönsten, stärksten und tiefsten Contraalte verwandelt hat. Damals erstreckte sich ihr Umfang ohngefähr vom ungestrichenen *b* bis ins dreigestrichene *c*, auf's höchste. Er hatte eine grosse Fertigkeit in den Passagien, die er, der guten Schule des Bernacchi gemäss, so wie Farinello, mit der Brust stiess. Er unternahm in willkürlichen Veränderungen sehr vieles, meistentheils mit gutem Erfolg, doch auch bisweilen bis zur Ausschweifung. Seine Action war sehr gut, und so wie sein Singen, feurig. Nach der Zeit hat er im Adagio noch sehr zugenommen.« Wir knüpfen an dies letztere Urtheil eine Bemerkung. Man beachte wohl, dass Carestini zuerst Sopranist, später Altist war. Will man nun nicht annehmen, dass auch Bernacchi, der berühmteste Gesanglehrer aller Zeiten, eine Stimme zu verkennen und falsch zu behandeln im Stande war, so muss man doch zugeben, dass solche Phänomene der Variabilität einer Stimme vorkommen. Carestini konnte eben Beides sein, Sopranist und Altist, je nachdem er das tiefe oder das hohe Stimmregister mehr bevorzugte; so lange er das erstere bei sich noch nicht entdeckt oder entwickelt hatte, war er Sopranist; nach der Entdeckung der eigentlichen Bruststimme zog er es vor, Altist zu sein. Auch von einem nicht ganz reinlichen, aber sonst doch tüchtigen Sänger berichtet Quantz. »Antonio Pasi hatte eine gefällige Sopranstimme, deren Umfang sich aber nicht bis in die äusserste Höhe erstreckte. Seine Art das Adagio zu singen war meisterhaft, und sein Vortrag bündig. Die hohen Töne machten ihm einige Mühe, und sprachen nicht allemal gleich an: wodurch die Reinigkeit der Intonation dann und wann etwas mangelhaft wurde. Zum Allegro fehlete ihm die Leichtigkeit der Kehle.« Von Paris ist Quantz nicht sehr erbaut. »Ungeachtet mir der französische Geschmack eben nicht unbekannt war, und ich ihre Art, zu spielen, sehr wohl

leiden konnte: so gefielen mir doch, in ihren Opern, weder die aufgewärmten, noch abgenutzten Gedanken ihrer Componisten, und der geringe Unterschied zwischen Recitativ und Arien; noch das übertriebene und affectirte Geheul ihrer Sänger und besonders ihrer Sängerinnen. An schönen Stimmen fehlte es den französischen Sängerinnen eben nicht, wenn sie dieselben nur recht zu brauchen gewusst hätten. Auch die Stimmen der Mannspersonen, so wie sie die Natur gegeben hatte, waren nicht schlecht.« In London hörte Quantz die Cuzzoni und Faustina Hasse. »Die Cuzzoni hatte eine sehr angenehme und helle Sopranstimme, eine reine Intonation und schönen Trillo. Der Umfang ihrer Stimme erstreckte sich vom eingestrichenen *c* bis ins dreigestrichene *c*. Ihre Art zu singen war unschuldig und rührend. Ihre Auszierungen schienen wegen ihres netten, angenehmen und leichten Vortrags nicht künstlich zu sein: indessen nahm sie durch die Zärtlichkeit desselben doch alle Zuhörer ein. Im Allegro hatte sie bei den Passagien eben nicht die grösste Fertigkeit; doch sang sie solche sehr rund, nett und gefällig. In der Action war sie etwas kaltsinnig; und ihre Figur war für das Theater nicht allzu sehr vortheilhaft., Die Faustina hatte eine zwar nicht allzuhelle (vielleicht also das angeblich erst in diesem Jahrhundert von Duprez erfundene Timbre obscure), doch aber durchdringende Mezzosopranstimme, deren Umfang sich damals vom ungestrichenen *b* nicht viel über das zweigestrichene *g* erstreckte (auch dies spricht für T. obscure), nach der Zeit aber sich noch mit ein paar Tönen in der Tiefe vermehret hat. Ihre Art zu singen war ausdrückend und brillant (un cantar granito). Sie hatte eine geläufige Zunge, Worte geschwind hinter einander und doch deutlich auszusprechen, eine sehr geschickte Kehle und einen schönen und fertigen Trillo, welche sie, mit der grössten Leichtigkeit, wie und wo sie wollte, anbringen konnte. Die Passagien mochten laufend oder springend gesetzt sein, oder aus vielen geschwinden Noten auf einem Tone nach einander bestehen, so wusste sie solche, in der möglichsten Geschwindigkeit, so geschickt heraus zu stossen, als sie immer auf einem Instrumente vorgetragen werden können. Sie ist unstreitig die erste, welche die gedachten, aus vielen Noten auf einem Tone bestehenden Passagien, im Singen, und zwar mit dem besten Erfolge, angebracht hat. Das Adagio sang sie mit vielem Affekt und Ausdrucke; nur musste keine allzutraurige Leidenschaft, die nur durch schleifende Noten oder ein beständiges Tragen der Stimme ausgedrückt werden kann, darin herrschen. Sie hatte ein gut Gedächtniss in den willkürlichen Veränderungen und eine scharfe Beurtheilungskraft, den Worten, welche sie mit der grössten Deutlichkeit vortrug, ihren gehörigen Nachdruck zu geben. In der Action war sie besonders stark; und weil sie der Verstellungskunst in einem hohen Grade mächtig war und nach Gefallen, was für Mienen sie nur wollte, annehmen konnte, kleideten sie sowohl die ernsthaften, als verliebten und zärtlichen Rollen gleich gut: mit einem Worte, sie ist zum Singen und zur Action geboren.“ Wenn oben gesagt wurde, dass aus den Compositionen sich der Gesangstyl einer Zeit in der Hauptsache erkennen lässt; so zeigen die Bemerkungen von Quantz dem Leser, dass dieser Satz doch nur unter einer gewissen Einschränkung wahr ist, nämlich insofern dabei abgesehen wurde von den »willkürlichen Veränderungen und Ausschmückungen«, welche für die Gesangskunst zu den Zeiten Farinelli's und Bernacchi's besonders charakteristisch waren. In diesen Veränderungen feierte nicht blos die musikalische Bildung, worin die Castraten des vorigen Jahrh. den Sängern des heutigen im Ganzen überlegen waren, sondern auch die technische Virtuosität der damaligen Sänger ihre höchsten Triumphe. Auch der massvoll geschriebene und sachlich unterscheidende Bericht von Quantz, der wohlthuend von andern mehr dilettantisch klingenden Mittheilungen über dieselbe Epoche absticht, wird gewiss eine hohe Meinung von der italienischen Gesangskunst während der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. erwecken; aber Eines ruft doch schon beim Lesen einen unangenehmen, fast widrigen Eindruck hervor: im Vordergrunde der ganzen Gesell-

schaft stehen die Herren Sopranisten und Altisten. Es ist und bleibt das Zeitalter des Castratengesangs, also das Zeitalter der unfreien, unter einem Wust von Vorurtheilen noch darnieder gehaltenen Gesangskunst: die Sitten waren noch nicht verfeinert genug, um dem weiblichen Geschlecht das unbedingte Heimathsrecht auf dem Theater zu gestatten. Nun hatte dieser Castratengesang auch seine Vortheile. Denn es verband sich die männliche Lebendigkeit des Geistes mit einem biegsameren und klangvolleren Tonmaterial, als es das männliche ist: die ein- und zweigestrichene Oktave, die ja auch der Violine, dem königlichen Instrumente, eignet, ward nun den Männern zum Eigenthum; was Wunder, dass sie eine grössere Virtuosität, eine grössere Klangfülle zu erreichen vermochten, als die heutigen Sänger und Sängerinnen es im Stande sind, da jenen die vortheilhafte Stimmlage, diesen die Ueberlegenheit des männlichen Geistes fehlt. Die Erziehung der Castraten für Musik und Gesang begann im frühen Knabenalter und wurde weder durch Mutation noch durch andere Studien unterbrochen, ruhig und systematisch zu Ende geführt; heute, wo der Beruf zum Sänger sich immer erst nach vollendeter Geschlechtsreife entscheidet, muss die Ausbildung nach Möglichkeit beschleunigt werden. Der Castrat, der ein so grausames Opfer seiner Kunst hatte bringen müssen, fand kein anderes Lebensglück weiter, als in ihr; ein hinreichendes Motiv, um seinen Ehrgeiz und seine Arbeitskraft nach dieser Richtung hin auf das Aeusserste zu spannen. Das Alles sind Vortheile; auf der andern Seite wird aber — wir lassen das Moralische ganz unberücksichtigt — die nothwendigste Grundlage des G.'s, die wahrhafte menschliche Empfindung, preisgegeben. Die Castratenkehle ist eine verstümmelte Kehle, ein künstlich, ja gewaltsam hergerichtetes Instrument. Wenn der G. sich dadurch von der Instrumentalmusik unterscheidet, dass er die Beziehung der Musik zu dem realen Seelenleben herstellt, so ist der Castrat gar nicht im Stande, dieser Beziehung vollen Ausdruck zu geben, weil er, der scheusslich verstümmelte Mensch, das gesunde Empfinden gar nicht kennt. Der Castratengesang ist darum so weit entfernt, dem wirklichen Wesen des Gesanges zu genügen, dass er vielmehr nur als eine Art Uebergangsstufe von der Instrumental- zur Vocalmusik gelten kann, als eine Ausbildung der Menschenstimme nach ihrer bloss äusserlichen, instrumentalen Seite; das Zeitalter des wahren G.'s kann erst von dem Augenblick an datirt werden, als die Castraten von der Bühne verschwanden. Trotz vieler berühmten Sängernamen hat indess keine spätere Periode einen so glänzenden Nachruf hinterlassen, als das von Quantz geschilderte Zeitalter Bernacchi's. Namentlich gegenwärtig werden die Klagen über den Verfall der Gesangskunst immer lauter; und wenn zu der Zeit Rossini's auch freilich die italienische Schule einen neuen Aufschwung nahm, indem sie sich dabei meist an Aufgaben bewährte, die der äusserlichen Seite der Gesangskunst zugewandt waren, so ist neuerdings auch der italienische G. im Verfall begriffen. Wir haben zu untersuchen, welche Ursachen diese Erscheinung haben mag. Wie die gesammte Opernliteratur, an welcher die Herrlichkeit des Castratengesangs zu Tage kam, durch Gluck's Schöpfungen und die andern, welche darauf folgten, in Vergessenheit gebracht worden, so hat sich auch der G. selbst in ganz neuen Bahnen zu entwickeln angefangen. An die Stelle der äusserlichen Schablone und der übermässigen Kunstfertigkeit trat der Ausdruck der Empfindung und des Charakters; so kam es zunächst, dass der G. mehr als ein Geschenk der Natur, als eine Gabe des lebhaften Gefühls, denn als eine Kunstübung betrachtet werden konnte; ausserdem wurden, wie schon oben bemerkt wurde, die vieljährigen Gesangsstudien durch die Verbannung des Castratengesangs zu einer Unmöglichkeit; endlich aber — und dies ist das Wichtigste — über den grossen Musikern traten die Sänger, welche bis dahin der eigentliche Mittelpunkt der Opernbühne gewesen waren, in den Hintergrund. An Feinheit des Geschmacks und in der Subtilität der Ausführung kamen wahrscheinlich die Sänger aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. denen der ersten nicht gleich; in

der unmittelbaren Wärme des Ausdrucks werden aber diejenigen, die an Gluck und Mozart sich heranbildeten, eben so wahrscheinlich ihren Vorgängern überlegen gewesen sein. Im Ganzen blieb noch lange eine grosse musikalische Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit den Sängern zu eigen. Gerade je weniger sie sich auf Feinheiten einliessen, um so fester blieben sie in allem Wesentlichen; in den zwanziger Jahren dieses Jahrh. verlieh die Eleganz Rossini's der Gesangskunst einen neuen Glanz; seitdem sind eigenthümliche Umstände eingetreten, welche ihr verderblich zu werden zunächst den Anschein haben. Es entwickelte sich der moderne dramatische Styl und der romantische Styl in der Lyrik. Manches, was in diesen Richtungen aufgetaucht ist, überschreitet die natürlichen Grenzen des G.'s; die Leidenschaften werden weiter getrieben, als es die Gesetze der Schönheit gestatten. Die Sucht, immer stärker zu instrumentiren, unterdrückt das Vermögen der Stimme; die immer grösser werdenden Bühnenräume sind ebenfalls dem Wohllaut verderblich; vor Allem aber hat die Tenor- und Altstimme unter dem fast krankhaften Bestreben der Componisten, ihr nach Tiefe und Höhe des Stimmumfanges Ungebührliches zuzumuthen, erheblich Schaden gelitten. Einzelne besonders bevorzugte Individuen, welche mit diesem oder jenem noch nicht gehörten Ton Effekt machen konnten, gaben die Veranlassung dazu; sofort wurde der neugewonnene Ton ein Modeartikel; jeder spätere Componist glaubte dasselbe Recht auf diesen Ton zu haben; und was einem Sänger gelungen war, daran mussten sich nun tausend folgende erfolglos abquälen und mit solcher Quälerei zugleich ihre guten Töne verderben. Weniger übel erging es der Sopran- und Bassstimme, obgleich auch hier die überhand nehmende Neigung, das weibliche Geschlecht zu emancipiren, zu dem Kokettiren mit männlichen Brusttönen führte, wodurch der Ton der Demi-monde sich auch in der Gesangsmethode einbürgerte. Wenn wir indess aus den letzten dreissig Jahren uns der Namen Jenny Lind, Pauline Viardot-Garcia, Pauline Lucca, Mathilde Mallinger, Adeline Patti, Amalie Joachim, Roger und Stockhausen erinnern, so glauben wir nicht Ursache zu einer allzutrüben Auffassung zu haben. Vielmehr ergiebt eine speciellere Vergleichung der eben genannten Gesangs-Celebritäten mit denen früherer Zeit, dass wir in einer aufsteigenden Periode uns befinden. Die bedeutenden Sänger neuerer Zeit begnügen sich nicht mehr mit der blossen musikalischen Tüchtigkeit, mit angenehmem oder starkem Stimmklang, mit den nothwendigsten Nüancen des Vortrags, sondern es ist das Streben erkennbar, das geistige Element immer tiefer mit dem Stimmklang zu durchdringen und dem letztern die feinsten Modulationen abzugewinnen, um theils den musikalischen Organismus in seinen subtilsten Verzweigungen, theils die Poesie des Worts zu vollkommenster sinnlicher Erscheinung zu bringen. Wenn es bis jetzt auch nur einzelne Gesangskräfte sind, die sich dieser Kunst bemächtigt haben, so sind sie es doch, welche allein die grossen Wirkungen hervorbringen; und die guten und zuverlässigen Sänger von ehemals würden den ersten Platz heute nicht mehr einzunehmen im Stande sein, der ihnen früher zufiel. Daraus scheint hervorzugehen, dass wir am Beginn einer Periode der höchsten Gesangverfeinerung stehen, die sich aber von der Bernacchi'schen, welche die Biegsamkeit des Tons mehr nach der blos instrumentalen Seite cultivirte, durch die höchste geistige Biegsamkeit unterscheiden wird. Der Charakter der modernen Musik mit ihrer vielgestaltigen Modulation und ihrem Farbenreichthum drängt dahin; wir leben in dem Zeitalter, wo die Virtuosität der Klangfarbe, welche der frühere Gesang kaum kannte, das herrschende Element wird. Um diesen Schatz ganz zu heben und in immer weitere Kreise zu verbreiten, wird aber die Beihülfe des Staats — oder sagen wir, des Reichs — kaum zu umgehen sein. Die heutige Gesangausbildung leidet unter der jagenden Unruhe des Zeitalters, das den Dampf und den elektrischen Telegraphen erfunden hat. Wenn ein Castrat am Anfang des achtzehnten Jahrh. seine 10 Jahre sich für den Gesang vorzubereiten Zeit hatte, so bildet sich eine heutige Conservatoriums-Schülerin

ein, dass sie nach 70 Lectionen reif sein könne, eine Stelle als Primadonna bei einem Hoftheater einzunehmen. Das ist keine Uebertreibung. Denn bei unsern Musik-Conservatorien pflegen drei Damen gemeinschaftlich zwei Stunden die Woche zu bekommen; dies giebt, wenn man die Ferien und die Unpässlichkeiten abrechnet, 70 Stunden jährlich. Da nun aber drei Damen an diesen 70 Stunden participiren, so hat jede Einzelne von ihnen erst nach drei Jahren volle 70 Stunden unter der Aufsicht des Lehrers gesungen und will in dieser Zeit nicht nur schön singen gelernt, sondern auch 15 grosse Partieen — so vieler bedarf es in der Regel zum Antritt eines Engagements — einstudirt haben. Solche unglaubliche Ansprüche können natürlich nicht erfüllt werden; aber im Ganzen ergiebt sich doch daraus eine zu grosse Hast im Unterricht. Der Lehrer hat nicht die Ruhe, sich bei jeder Kleinigkeit so lange aufzuhalten, als es im Interesse der Sache nothwendig wäre, und die Vorübungen gründlich genug anzustellen; und selbst wenn dies geschieht, so fehlt ihm das Gefühl der Musse, das so unendlich fruchtbar in der Hervorbringung von manchen kleinen Uebungen ist, die nicht durchaus nothwendig, aber sehr nützlich sind. Der sorgfältigere und kräftigendere Unterricht ist derjenige, bei dem es nicht so überaus eilig zugeht; das liegt aber nicht im Geist unseres Zeitalters. Mehr als drei Jahre können zur Ausbildung für die Bühne im Allgemeinen nicht verwandt werden; mehr als zwei Stunden täglich darf kein Sänger sein Organ gebrauchen (und auch dieser Zeitraum kann nur als Maximum gelten); zwei wöchentliche Stunden unter Aufsicht des Lehrers werden als das normale Maass gelten können, wenn die häusliche Uebung zu der Unterrichtszeit in dem richtigen Verhältniss stehen soll. Das zu lösende Problem besteht nun darin, dass der angehende Sänger die drei Jahre, die ihm gegeben sind, ganz und voll zu seiner Gesangsausbildung verwende, ohne doch mehr als zwei Stunden täglich zu singen; indem er alle andern Fächer, die zu seiner Gesangsausbildung beitragen können (Theorie der Musik, Clavier, Violine, Cello, Theorie des Gesangs, Italienisch, Declamation, Plastik, Kenntniss der schönen Literatur, namentlich der lyrischen und dramatischen, schauspielerische Uebungen u. s. w.), mit hineinzieht. Die meisten heutigen Sänger werden viel zu einseitig ausgebildet, um volle Künstler zu werden; nur eine vollständige Durchdringung mit der Kunst nach allen ihren Richtungen hin, nur ein vollständiges Hinausdrängen des bürgerlichen Alltagsmenschen durch Ueberhäuftsein mit künstlerischer Thätigkeit kann uns künstlerische Sänger erziehen. Der angehende Sänger muss während der drei Jahre seines Studiums vom Morgen bis Abend im Aether der Kunst leben, so dass dies seine ganze Welt wird; dann ist etwas zu erwarten. Dazu kann aber nur der Staat helfen, indem er freigebig spendet, wo Talent vorhanden ist; denn der Einzelne wird in den allerseltensten Fällen die Geldmittel besitzen, die zu einer Ausbildung, wie sie uns vorschwebt, nothwendig wären. — Noch einen Umstand haben wir als charakteristisch für den Zustand des G.'s und insbesondere des Gesangunterrichts in unserer Zeit hervorzuheben. Im Wesentlichen ist der G. ein unbewusstes Erzeugniss unseres Gefühls, unserer Phantasie. Wie wir gehen, essen und trinken lernen, ohne uns um den Muskelapparat, den wir dabei in Thätigkeit setzen, zu bekümmern, so reden und singen wir nach unserm Gefühl, ohne zu wissen, wie wir es anfangen. Schon die Natur bringt dabei Correcturen hervor. Indem unser Gefühl sich veredelt, vervollkommnen wir unser Singen, rein von Innen heraus; oder, wenn wir uns, wie das in der Regel vorkommt, darüber täuschen und uns einbilden, viel schöner zu singen, als es wirklich der Fall ist, so belehrt uns der Eindruck, den wir auf Andere machen, indem uns diese entweder geradezu die Wahrheit sagen oder durch ihr Stillschweigen zu erkennen geben, dass ihnen unsere Leistung nicht sonderlich zugesagt hat, eines Besseren. Wir werden dann aufmerksamer auf uns, ahmen Andere nach, welche Beifall finden; und in diesem Zustande mag es denn wohl auch zuerst sein, dass wir über den Mechanismus der Stimme nachzudenken beginnen und, anstatt von Innen heraus, von Aussen uns des schönen

Gesangs zu bemächtigen suchen. Es liegt nun auf der Hand, dass dies von Aussen her nie ganz möglich sein wird, selbst wenn uns der Stimmorganismus in allen seinen Theilen, wie ein vom Menschengeiste erfundenes Uhrwerk, durchsichtig wäre und wenn wir alle die kleinen vielverzweigten Muskeln, welche dabei thätig sind, jeden einzeln in voller Gewalt hätten. Denn im Allgemeinen würden wir wohl auf diesem Wege dahin gelangen können, schön zu singen; aber für die in jedem einzelnen Fall richtige Anwendung des so Gelernten würde es uns nicht das Mindeste nützen können; wir werden vielmehr immer wieder auf das verfeinerte Kunstgefühl und auf die unmittelbare Wirkung, welche dasselbe durch die magische Gewalt des Willens auf die Muskeln des Körpers übt, d. h. auf das Singen von Innen heraus, als auf das Wesentliche zurückgeführt. Und wenn der Anatom uns bis auf den tausendsten Theil des Millimeter ausgerechnet hätte, bis zu welcher Länge für jeden einzelnen Ton der Scala die Stimmbänder des Basses, des Tenors u. s. w. gespannt sein müssen, was würde das nützen? Kein Mensch hätte darüber eine Gewalt. Er muss den Ton mit absoluter Schärfe vorstellen, und sodann ist es die Schärfe der Vorstellung, welche auf eine uns unbewusste Weise oft schon bei dem Anfänger ganz genau und schon im ersten Augenblick die richtige Spannung der Stimmbänder sich schafft. Aber das Singen von Innen heraus ist nicht unfehlbar; daraus entsteht das Verlangen nach einer Kenntniss der äussern Bedingungen, welchen der schöne Gesang unterworfen ist; die physiologische Kenntniss der menschlichen Stimme ergiebt sich also als eine sehr wichtige Hülfs-Wissenschaft für den Sänger und namentlich für den Gesanglehrer. Schon seit alten Zeiten haben sich Sänger und Gesanglehrer ihre Hypothesen darüber gebildet, über Tonansatz, Stimmregister, Mundöffnung, Zungenhaltung, Athmen u. s. w. — Hypothesen, die bei dem vollständigen Mangel an wissenschaftlicher Behandlung des Gegenstandes, sehr mangelhaft waren, sich aber mit manchen Abweichungen im Einzelnen traditionell von Geschlecht zu Geschlecht forterbten. Seit etwa dreissig Jahren hat sich die Physiologie ernstlicher mit dem menschlichen Stimmorgan zu behandeln angefangen; und es ist nun das Charakteristische für den Gesangunterricht der Gegenwart, dass die alten Hypothesen zu wanken beginnen und den neuen Anschauungen Platz machen, ohne aber dass etwas Entscheidendes, Anerkanntes, Bahnbrechendes bis jetzt daraus hervorgegangen ist. Die Physiologen stehen in der Regel dem Kunstgesang zu fern, um ihre Untersuchungen nach dieser Seite hin vollkommen nutzbar machen zu können, wie denn z. B. der sorgfältigste Specialist auf diesem Gebiet allein durch den leidenschaftlichen Eifer, mit dem er das Gaumen-R vertheidigt, bei jedem Kenner des Kunstgesanges Misstrauen erweckt. Die Gesanglehrer, welche selbst zu physiologischen Combinationen ihre Zuflucht nehmen, sind meist wissenschaftlich zu dilettantisch gebildet, um Richtiges vorzutragen. Manuel Garcia, der geniale Erfinder des Kehlkopfspiegels, ist vielleicht am weitesten in der Verschmelzung der physiologischen Beobachtung mit dem unmittelbaren Gefühl für schönen G. gedrungen; aber auch sein Standpunkt ist heute überholt, und manche unhaltbare Ansicht über Stimmregister, Klangfärbungen u. s. w. ist die Folge davon gewesen. So leben wir heute in einem Zeitalter des Suchens und der Skepsis; die Ansichten gehen unendlich weit auseinander; je ernster es Einer nimmt, desto mehr ist er geneigt, sich seine eigene meist sehr unzureichende Theorie zu bilden; und von jenen bäurischen Vorstellungen an, die sich etwa mit den medicinischen Kenntnissen eines alten Schäfers vergleichen lassen, bis zu den complicirtesten, aber dennoch unfertigen Gebilden ist jede Richtung in der heutigen Gesanglehrerwelt vertreten. Als Hülfswissenschaft ist nun aber die physiologische Erkenntniss des Stimmorgans nicht zu entbehren; wir müssen also weiter suchen, bis wir gefunden haben. Es scheint, dass wir uns dem Ziel nähern. Merkel, der Verfasser der umfangreichen Anthropophonik, hat in seinem neuesten Werk (der Kehlkopf, Leipzig, J. J. Weber, 1873) sich in mehreren wesentlichen Punkten den in der Gesang-

welt herrschenden Ansichten erheblich genähert und eine physiologische Begründung für dasjenige, was hier als richtig empfunden wird, zu geben gesucht. Wenn auch noch nicht der Gegenstand als abgeschlossen betrachtet werden kann, so scheint hier doch ein Werk vorzuliegen, das beanspruchen darf, als Vereinigungspunkt für die verschiedenartigsten Bestrebungen und Untersuchungen längere Zeit hindurch zu gelten. G. E.

Gesangbuch nennt man die Sammlung der in einer Kirchengemeinde zum praktischen Gebrauche bestimmten religiösen Dichtungen. Man theilt die Gesangbücher nach dem ihnen zuertheilten Zweck in öffentliche und in Privatgesangbücher, je nachdem sie in eine oder mehrere Kirchen eingeführt oder nur für die häusliche Andacht, nicht für den allgemeinen gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sind. Der deutsche evangelische Kirchengesang der Gemeinde ist eine Frucht und Schöpfung der Reformation Luther's, der selbst Dichter geistlicher Lieder (37, ausser einigen ungewissen) war und auch zu einigen, wenigstens zu dreien unbestritten (»Jesaia dem Propheten«, »Wir glauben All'« und »Ein' feste Burg«) die Singweisen (Melodien) erfunden hat. Er überragt in dieser Hinsicht die Reformatoren Zwingli und Calvin, wie denn überhaupt die reformirte Kirche an Liedern und Choralweisen viel ärmer ist, als die lutherische. Die Thatsache, der Schöpfer des deutschen Kirchengemeindegesanges zu sein, ist dem Wittenberger Reformator zwar häufig abgesprochen worden mit Berufung auf einzelne Beispiele solchen Gesanges vor ihm, allein mit Unrecht, da jene Beispiele, wie z. B. des Peter von Dresden *(Petrus Dresdensis)*, gestorben 1440 in Prag, welcher einige halb deutsche, halb lateinische Lieder dichtete, vereinzelt waren und niemals allgemeinen Eingang in die Kirche fanden. Der lateinische Kirchengesang des Chores wurde durch sie nicht aufgehoben. Höchstens kann das Vorbild des Johann Huss als maassgebend für Luther citirt werden, da der Erstere unter den böhmischen Brüdern den Kirchengesang in bömischer Sprache eingeführt und die erste, jetzt noch vorhandene Sammlung böhmischer geistlicher Lieder veranlasst hatte, die 1531 von dem Pfarrer Mich. Weiss zu Jungbunzlau in's Deutsche übersetzt worden ist. Dieselbe war 400 Gesänge stark; jedoch sind davon nur zwei in spätere Gesangbücher gekommen. Nach Luther stieg die Zahl der evangelischen, für die ganze Gemeinde bestimmten Kirchenlieder im Laufe der Zeit bis zu einer enormen Ziffer; um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts wurden aus diesem Vorrathe bereits verschiedene Sammlungen herausgeschöpft, die mit revidirtem und zeitgemäss verändertem Texte ganzen Bezirken oder einzelnen grösseren Städten für den gottesdienstlichen Gebrauch vorgeschrieben wurden, so dass man jetzt auch Legionen von verschiedenen kirchlich anerkannten Gesangbüchern in Deutschland hat; im Grossherzogthum Sachsen-Weimar allein z. B. sind gegenwärtig nicht weniger als acht verschiedene Gesangbücher eingeführt, von denen jeder Bezirk sein eigenes besitzt. Aus den Massen von Gesangbüchern wird am Besten die steigende Zahl der evangelischen Kirchenlieder klar. Während nämlich das erste deutsche Gesangbuch, das Wittenberger vom J. 1524, nur acht Lieder enthielt, hatte das Erfurter Euchiridion von 1525 schon 37, das Klug'sche von 1533 schon 52, das Köpfl'sche von 1544 148, das Dresdner von 1593 241 mit nicht weniger als 180 Melodien und das Lüneburger von 1686 2056 Lieder mit 100 grösstentheils ganz neuen Melodien. Nach Thilo's Tabellen waren 1545 bereits 145 verschiedene Sammlungen allein von Luther's Liedern erschienen. Grosse Verwirrung richtete in dem Kirchengesange die Entwickelung der Musik überhaupt an, welche zur Zeit der Reformation sich noch in den alten Kirchentonarten bewegte; die letzteren gaben den Chorälen eine später unerreicht gebliebene Einfachheit, Erhabenheit und Feierlichkeit. Schwungvoll hebend und belebend trat dazu der Rhythmus. Fast gleichzeitig mit dem Falle der Kirchentonarten fiel auch der Gebrauch, im mehrstimmigen Gesange die Melodie dem Tenor zu ertheilen, und Lucas Osiander gab in seinem Choralbuche (Nürnberg, 1586) grundsätzlich und zu-

erst die Melodie der Oberstimme nicht allein den neuen, sondern auch den alten Chorälen. Kunstgemäss verfuhr in dieser neuen Weise nach ihm der Meister Johannes Eccard. Bis 1687 aber noch blieben die Melodien in ihrer ursprünglichen rhythmischen Gestalt. In jenem Jahre erschien Wolfg. Karl Briegel's Darmstädter Gesang- und Choralbuch, in welchem der Rhythmus verwischt und abgestreift war. Aus Italien war auch bereits der Sologesang, das Recitativ, die chromatische Tonleiter, der Generalbass und die Instrumentalmusik in Deutschland eingewandert und äusserten ihre Einflüsse mehr zum Vortheil des Kunst- wie des Gemeindegesanges. Durch die sogenannten Halle'schen Pietisten mit ihren gefühlvollen Liedertexten und zärtlichen Melodien, die aus dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 in das von Freylinghausen (Halle, 1704 und 1714) übergingen und in Sachsen, Thüringen, Brandenburg und Württemberg Verbreitung fanden, schien sich der evangelische Kirchengesang heben zu wollen, aber jene Melodien waren arienmässig, meist in Moll gesetzt, ohne Rhythmus, zweistimmig und zu süsslich und tändelnd. Dagegen versprachen Gellert's Lieder mit ihren Melodien von Bach, Doles, Quantz, Hiller, Kühnau, Kirnberger, Haydn, Schicht, Beethoven u. s. w. das zu bewirken, was jene nicht vermocht hatten. Allein es geschah auch nicht in allgemeiner Weise, denn sie waren und wurden nicht alle kirchlich. Aber die Verfertigung und Einführung neuer Gesangbücher brach sich durch Gellert's Beispiel, dem die besten lyrischen Dichter folgten, immer mehr Bahn, und zählte schon der dänische Etatsrath Moser 1750 in seiner Sammlung 350 Gesangbücher und ein Register von über 50,000 Liedern, so würde man gegenwärtig ungefähr 100,000 Lieder mit 2000 Melodien in 800 verschiedenen Gesangbüchern zusammenrechnen können. — Zu Gellert's Zeit schied sich auch das Gesang- und Choralbuch in zwei verschiedene Bücher, während beides bis dahin in einem vereinigt gewesen war, wie es die Verwandtschaft der Sache mit sich brachte. Und beide Bücher wurden immer localer und relativer, während sie früher allgemein waren. Jedes Land, jede Stadt, ja, manches Dorf bekam sein eigenes (verschiedenes) Gesang-, bezüglich Choralbuch, mit Aenderung im Texte und in der Melodie, wie das weiter oben angeführte Beispiel aus Sachsen-Weimar belegt. Je nachdem die Kirchenbehörden in diesem ganzen Zeitraume bis zur Jetztzeit in dem Bestreben aufklärender Reinigung der Texte vorgingen oder nicht, haben manche Gemeinden schon ein zweites und drittes neues Gesangbuch empfangen oder das ursprünglich eingeführte behalten. Sind Gellert's »Oden und Lieder« (1757) als das erste der am meisten verbreiteten Privatgesangbücher anzusehen, so brach zuerst Zollikofer in dem im Vereine mit Chr. Fr. Weisse für die reformirte Gemeinde in Leipzig 1766 herausgegebenen Gesangbuche der dort verfolgten Richtung auch in den öffentlichen Gesangbüchern die Bahn. Diesem Beispiele folgten 1767 die reformirten Gemeinden in Bremen und Lüneburg, 1773 auch die protestantische Gemeinde in der Kurpfalz, 1778 die Domgemeinde zu Bremen, 1779 Braunschweig, 1780 Schleswig-Holstein, dann Berlin, 1782 Kopenhagen, Ansbach, Dresden, Hildburghausen, Gera und viele andere Gegenden und Orte. Indess war es erst einer noch späteren Zeit aufbehalten, Gesangbücher nach richtigen Grundsätzen zusammenzustellen, indem man eine Menge bisher unbeachtet gebliebener Kernlieder aufnahm, aus anderen Geschmacklosigkeiten und Widersinniges entfernte, ebenso solche Lieder, denen aller lyrischer Schwung abging. Bunsen, Grüneisen, Knapp, Stier, Stipp, Wackernagel u. A. haben für Anwendung dieser Grundsätze sehr verdienstlich gewirkt, sind aber, wo dieselben praktisch durchgeführt werden sollten, auch vielfach auf hartnäckigen Widerstand von Seiten derjenigen gestossen, die das Bisherige unter allen Umständen gewahrt wissen wollten und in diesem Sinne agitirten. Der sogenannte Gesangbuchstreit, welcher 1868 und später in verschiedenen Gegenden namentlich Preussens heftig loderte, war eine Folge dieses Zusammengerathens liberaler und orthodoxer, vernunftgemässer und glaubenbefangener Grundsätze und stellt fernere Kämpfe

in Aussicht. — Auch in der römisch-katholischen Kirche hat man in neuerer Zeit deutsche Gesangbücher eingeführt, z. B. das von Wessenberg für das Bisthum Constanz (1812) und das vom bairischen Domdechanten Boxleidtner herausgegebene. Es scheint ausser Zweifel zu stehen, dass der seit 1873 in Deutschland sich mächtig ausbreitende Altkatholicismus ebenfalls dergleichen adoptiren wird. — Selbst für den reformirten jüdischen Cultus wurden neuerdings deutsche Gesangbücher von Johlson (1819), Kley (1821), Stern und Holdheim (1844) ausgearbeitet und in einigen grossen Gemeinden wie zu Breslau, Hamburg, Leipzig, Berlin, Frankfurt a. M. u. s. w. eingeführt. In Berlin hat man bereits zugleich mit der Orgel zwei solcher Gesangbücher angenommen: in der Reformgemeinde das von Stern und in der neuen Synagoge das von Horwitz. Die orthodox-jüdischen Gemeinden dagegen bekämpfen hartnäckig derartige den hebräischen Gottesdienst verändernde Neuerungen.

Gesanglehre ist der Inbegriff aller derjenigen Regeln, welche von der innigsten Verbindung der Musik und Sprache zu künstlerischem Zwecke handeln.

Gesanglehrer, s. Singlehrer.

Gesanglichter hiessen im deutschen Reiche zur Zeit des Mittelalters Spottlieder, die man bei Licht vor den Hausthüren schlecht beleumundeter Leute absang, diesen selbst zur Beschämung, Anderen zur Warnung.

Gesangmethode ist die Art und Weise, nach diesen oder jenen Kunstregeln singen zu lernen oder zu lehren. S. Gesang.

Gesangschule, s. Singschule.

Gesangsübungen oder **Singübungen,** s. Solfeggien.

Gesangton, s. Vocalton.

Gesangvereine, s. Singvereine.

Geschichte der Musik, s. Musikgeschichte.

Geschlecht, s. Gattung, Genus, Klang- oder Tongeschlecht.

Geschleift und auch **Geschweift** wird mitunter für Gebunden (s. d.) gebraucht.

Geschleifter Doppelschlag, s. Doppelschlag.

Geschlossener Kanon, s. Kanon.

Geschnellter Doppelschlag, s. Doppelschlag.

Geschmack (ital.: *gusto,* franz.: *goût*). Dieses Wort wird in der Kunst ziemlich gleichbedeutend mit »ästhetischer Schönheit« oder mit »Sinn für ästhetische Schönheit« gebraucht. Eine Speise, welche dem Geschmackssinn nichts bietet, wird als fade, reizlose verworfen; ebenso wird ein künstlerisches Gebilde, welches dem inneren Schönheitssinne keine Befriedigung gewährt, für werthlos erachtet. Aus dieser Parallele erklärt sich die figürliche Anwendung des Wortes G. Wie aber »G.« in seiner ursprünglichen Bedeutung ein durchaus Sinnliches bezeichnet, so wird es auch in der bildlichen Redeweise nur für das Aeussere, für das sinnlich Ercheinende am Kunstwerk, nicht für den geistigen Inhalt desselben gebraucht. Von einem geschmackvollen Gedanken oder Gefühl kann man nicht sprechen, wohl aber von einem geschmackvollen Ausdruck Beider. Und ferner: wie beim Schmecken das Angenehme nur aus einem unmittelbaren Empfindungseindrucke entspringt, so beschränkt sich auch der ästhetische Geschmacksbegriff auf dasjenige Schöne, welches Gegenstand des unmittelbaren Eindrucks ist, und kann nicht auf das bezogen werden, was erst in Folge von Vernunftreflexionen als Schönes erkannt und gefühlt wird. Demgemäss wird z. B. in der Dichtkunst von geschmackvoller Versification, in der Baukunst von geschmackvoller Anordnung und Dekorirung, in der Malerei von geschmackvoller Färbung gesprochen — sämmtlich Schönheitsäusserungen, die in die Sinne fallen, die beim Sehen oder Hören unmittelbar empfunden werden. In Analogie hiermit kann in der Musik von G. in der Instrumentirung, oder in Läufen und Verzierungen die Rede sein: bei Ersterer handelt es sich um die äussere Darstellung der musikalischen Gedanken, bei Letzteren um den äusserlichen Schmuck derselben. Hingegen wird weniger gut von geschmack-

voller Melodie oder Harmoniefolge gesprochen, denn diese Beiden sind zu sehr inhaltliche Momente der Composition, und ihre Schönheiten sind mehr seelische als sinnliche, sie bestehen zwar zum Theil auch in angenehmen Reizen für den Gehörssinn, zum wesentlicheren Theil jedoch in schönen Anregungen für das Gemüth. Wohl am häufigsten hört man G. im »Vortrag« erwähnen, und hier ist der Ausdruck sehr zutreffend, da der Vortrag ja nichts Anderes ist als das sinnliche Zur-Erscheinung-Bringen des Inhaltes; natürlich aber kann auch hier nur die äusserlichere Seite der Leistung gemeint sein: schöne Tonbildung, Abrundung, Eleganz u. s. w. W. W.

Geschränkte oder **Geschweifte Wellen,** s. Gebrochene Wellen.

Geschwänzt, s. Gestrichen.

Ges-Dur (ital.: *sol bemolle maggiore*, franz.: *sol bémol majeur*, engl.: *G. flat major)* ist diejenige der 24 Tonarten unseres modernen abendländischen Tonsystems, welche durch Transposition der Durtonart auf den Ton *Ges* als Grundton gebildet wird. Im von *C* aufsteigenden Quarten- oder absteigenden Quintencirkel ist *Ges-Dur* die sechste Tonart (mit sechs ♭ Vorzeichnung). Als Haupttonart eines Tonsatzes selten gebräuchlich, wird diese Tonart meist durch das enharmonische *Fis-Dur* ersetzt und gewöhnlich nur im Laufe der Modulation und Ausweichung gebraucht. Sehr schön und zum Vortheil des Stimmklangs für den Tenor ist sie mitunter in neueren italienischen Opern, sowie in der Cantilene des Duetts im vierten Acte der »Hugenotten« von Meyerbeer angewendet. Der Durregel entsprechend, heisst die Scala von Ges-Dur: *G♭, A♭, B, C♭, D♭, E♭, F.* — Als man sich noch ästhetisirenden Studien über das Wesen der Tonarten hingab, glaubte man, und Schubart drückt dies am Prägnantesten aus, Ges-Dur verkünde: »Triumpf in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat«. Diese schönrednerische Phrase, über welche das citirte Beispiel aus den »Hugenotten« unbekümmert hinweggeht, fand ihre letzte Zuspitzung in Schilling's Universal-Lexikon.

Gese, Bartholomäus, s. Gesius.

Gesellschaftstänze sind solche Tänze, welche in geselligen Kreisen, auf Bällen u. s. w. zur Erheiterung und Unterhaltung ausgeführt werden, im Gegensatz zu den Kunst- oder Ballettänzen.

Gesicht der Orgel, dasselbe was Orgelfront (s. d.).

Gesichtspfeifen (franz.: *montres*), s. Frontpfeifen.

Gesius, Bartholomäus, thätiger deutscher Kirchencomponist aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts, war um 1600 Cantor zu Frankfurt a. O. und stammte aus Müncheberg. Er war zu seiner Zeit einer der fleissigsten und angesehensten Tonsetzer für die Kirche, so dass auch nach seinem um 1613 erfolgten Tode noch Werke von ihm gedruckt wurden. Seine Arbeiten erschienen überhaupt in der Zeit von 1588 bis 1624 und bestanden in einer Passion, zahlreichen mehrstimmigen Hymnen, Psalmen, Motetten, Messen und Kirchengesängen aller Art, unter letzteren viele Lieder von Luther, die G. als Choräle vier- und fünfstimmig setzte (Frankfurt a. O., 1600). Auch theoretische Schriften hat er verfasst, von denen die oft aufgelegte *»Synopsis musicae practicae«* (1609, 1615, 1640) bekannt geblieben ist.

Geslin, Filippo Marc-Antonio, französischer Musiklehrer, war 1788 in Rom geboren und machte als Schüler Pierre Galin's in Paris Propaganda für dessen Meloplasten (s. d.), den er auch während seiner Lehrthätigkeit in der französischen Hauptstadt zu einer gewissen Anerkennung brachte.

Ges-Moll (ital.: *sol bemolle minore*, franz.: *sol bémol mineur*, engl.: *G. flat minor)* ist die Transposition der Molltonart auf den Ton *Ges* als Grundton. Als Haupttonart des durch die vielen ♭ der Vorzeichnung erschwerten Lesens halber ungebräuchlich, wird sie meist durch die enharmonische Tonart *Fismoll* ersetzt und kommt höchstens nur als Ausweichungstonart dann und wann vor.

Gessinger, Georg Martin, berühmter deutscher Orgelbauer des 18. Jahr-

hunderts, lebte mit dem Titel eines fürstl. Anspach'schen Hof- und Landorgelbauers zu Rottenburg an der Tauber und war ein seiner Kunstfertigkeit wegen weit und breit gesuchter Meister. Seine Hauptwerke sind die vortrefflichen Instrumente in den Kirchen zu Langenburg im Hohenlohe'schen (1764) und zu Burgbernheim (1768).

Gessner, Johann Matthias, eifriger deutscher Musikdilettant und berühmter Humanist, geboren 1691 zu Roth bei Nürnberg, war Professor und Bibliothekar zu Weimar, von 1730 bis 1734 Rector der Thomasschule in Leipzig und starb als Bibliothekar der Universität zu Göttingen am 4. Aug. 1761. Seinen grossen Geschmack und seine ausgebreiteten Kenntnisse bekundete er auch vielfach in musikalischen Dingen.

Gestewitz, Friedrich Christoph, deutscher Componist und Dirigent, geboren am 8. Novbr. 1753 zu Prieschka im Meissen'schen, kam 1770 nach Leipzig und liess sich daselbst von seinem nachmaligen Schwager J. A. Hiller musikalisch ausbilden. In der Folgezeit fungirte er als Musikdirektor bei der Bondini'schen deutschen Schauspielgesellschaft und trat in derselben Eigenschaft 1790 an das italienische Hoftheater zu Dresden. Seine ersten Compositionen bestanden in einzelnen Arien und Chören, von denen Hiller einzelne in seine Sammlung von Arien und Duetten (Leipzig, 1780 bis 1783) aufnahm; ferner erschien eine Messe und eine Hymne G.'s im Druck, während andere Manuscript blieben. Im J. 1781 componirte er die einaktige Operette »Die Liebe ist sinnreich« und 1790 zu Dresden die italienische komische Oper »*L'orfanella americana*«, aus welcher die Ouvertüre und eine Cavatine im Clavierauszuge erschienen sind, die Original-Partitur dagegen in der königl. Bibliothek zu Dresden sich befindet. Von seinen vielen Claviercompositionen ist nur eine Sonate bekannt geworden.

Gestohlenes Zeitmaass, s. *Tempo rubato.*

Gestrichen, eingestrichen, zweigestrichen u. s. w., s. Notenschrift und Tabulatur.

Gesualdo, Carlo, begabter italienischer Musikdilettant und Madrigalcomponist, geboren um 1650, war Fürst der neapolitanischen Herrschaft Venosa und ein Neffe des Cardinal-Erzbischofs von Neapel, Alfonso G. Sein Musiklehrer war Pomponio Nenna gewesen und zu der seitdem von ihm mit leidenschaftlicher Vorliebe betriebenen Musikübung trat ein bemerkenswerthes schaffendes Talent, das seinen Ausdruck in vielen meist fünfstimmigen Madrigalen fand, die als originell und überaus feinsinnig sich aus den erhalten gebliebenen derartigen Arbeiten des 16. Jahrhunderts vortheilhaft herausheben. Der ihnen eigenthümliche Charakter zarter Schwermuth macht sie ganz besonders interessant. Die ältesten Sammlungen derselben sind 1585 in Genua herausgekommen. Achtundzwanzig Jahre später veranstaltete Simone Molinara, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Genua, eine Gesammtausgabe unter dem Titel »*Partitura della sei libri de' madrigali a cinque voci dell' illustrissimo ed eccellentissimo principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo*« (Genua, 1613).

Getheilt, ein Ausdruck, der in der Fachsprache der Orgelbauer in verschiedenen Zusammensetzungen und dadurch bedingten verschiedenen Bedeutungen vorkommt. Man hat z. B. Getheilte Wellen (s. Gebrochene Wellen), g. Registerzüge, g. Laden oder Windladen, g. Parallelen, g. Schleifen, g. Stimmen, g. Hauptkanäle u. s. w. Man sehe in Bezug hierauf die Hauptartikel nach.

Getheiltes Accompagnement nennt man bei der Generalbassbegleitung die gleichmässige Vertheilung der Accordintervalle an beide Hände, so dass nicht die linke Hand den Grundbass allein und die rechte die drei Oberstimmen, sondern jede der beiden Hände zwei Stimmen auszuführen hat, wie solches bei einer ausgebildeteren Begleitung und in der weiten Lage der Harmonie, um Fülle und Kraft hervorzubringen, oft nothwendig wird. Vgl. Phil. Eman.

Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, 2. Aufl., Th. 2, Cap. 32, §. 10.

Getheilte Violinen, s. *Divisi.*

Getragen, s. *Appoggiato.*

Getragene Zunge, eine Schlagmanier bei den Pauken. S. Pauke und Zunge.

Getrennte Bewegung (franz.: *mouvement interrompu*), die durch Pausen unterbrochene Bewegung.

Gevaërt, François Auguste, berühmter belgischer Componist, wurde geboren am 31. Juli 1828 in dem ostflandrischen, eine Meile von Oudenaarde gelegenen Dorfe Huysse, wo sein Vater Bäcker war. Bestimmt, dem Stande des Vaters zu folgen, setzte der junge G., durch seinen musikalischen Instinkt getrieben, es doch durch, im Knabenchor der Kirche mitsingen zu dürfen und vom Organisten des Dorfes Unterricht im römischen Kirchengesang zu erhalten. Nachdem er einige Zeit darauf in einem Winkel des elterlichen Hauses ein musikalisch-theoretisches Manuscript in vlämischer Sprache gefunden hatte, machte er sich mit den Elementen der Harmonielehre vertraut und componirte eine Menge von Messen, Motetten und Clavierstücken, die im Familienkreise bewundert wurden und in der That, trotz der Fehler aller Arten, den geborenen Musiker und zukünftigen Tonkünstler deutlich erkennen liessen. Auf die Bitten des Arztes der Gemeinde, welcher die Fortschritte des jungen G. mit Interesse verfolgte, wurde dieser von seinen Eltern 1841 auf das Conservatorium nach Gent geschickt, wo er nach zweijährigem Studium unter Sommère den ersten Preis für Clavierspiel erhielt und gleichzeitig unter Mengal die Composition studirte. Die Stelle des Organisten an der Jesuitenkirche, welche er um eben diese Zeit einnahm, erhöhte seinen Eifer für das ernste Studium der Musik: die Lectüre der theoretischen Werke eines Cherubini, Fétis, Marpurg, Reicha, der häufige Besuch des Theaters und die Kenntnissnahme der Partituren von Gluck und Mozart setzten ihn in den Stand, schon 1846 mit einer, am Weihnachtsabend unter grossem Erfolg in einer der Genter Kirchen aufgeführten Cantate vor das Publikum zu treten. Im Beginne des folgenden Jahres erhielt er bei einer von der Gesellschaft der schönen Künste ausgeschriebenen Preisbewerbung für seine Composition der vlämischen Cantate »Belgie« den ersten Preis, und hierdurch ermuthigt, bewarb er sich bei dem nationalen Wettkampf in Brüssel im Mai 1847 um den grossen Compositionspreis, welcher ihm mit Einstimmigkeit zugesprochen wurde. Das J. 1847 war noch ausserdem ein wichtiges für seine Laufbahn als Componist, indem bei einem Musikfest des deutsch-vlämischen Gesangvereins »Zangverbond« ein von ihm für diese Gelegenheit componirter Psalm *»super flumina Babylonis«* in trefflicher Weise zur Ausführung kam, ein Werk, welches nicht blos auf das Publikum bedeutenden Eindruck machte, sondern auch G. selbst die Glückwünsche des gerade anwesenden Spohr eintrug. — Der damals neunzehnjährige Gevaërt hätte nach den Bestimmungen der Regierung als Inhaber des grossen Compositionspreises eine Reise ins Ausland zur Vollendung seiner Studien unternehmen müssen. Doch suchten seine Eltern, um sich nicht so früh von ihrem Sohne zu trennen, einen Aufschub von zwei Jahren nach, der ihnen auch zugestanden wurde, und diese Zeit benutzte G. zur Composition der Oper *»Hugues de Somerghem«*, zum ersten Male aufgeführt im Theater zu Gent am 23. März 1848, doch ohne sonderlichen Erfolg, da die überströmende Schöpferkraft des Componisten und seine mangelnde Bühnenerfahrung ihn das richtige Maass hatten verfehlen lassen. Nur die Ouvertüre fand Beifall und ist auch später in mehreren Genter Concerten aufgeführt worden; auch wurde der Clavierauszug veröffentlicht, nachdem G. mit der Partitur wesentliche Veränderungen und Kürzungen vorgenommen hatte. Ungleich mehr Glück machte eine am Ende desselben Jahres in Gent und 1852 in Brüssel aufgeführte Oper *»La Comédie à la ville«*, in welcher G. die zuvor gemachten und durch das Studium der gediegenen französischen Opern,

insbesondere der Gretry'schen, bereicherten Erfahrungen benützt hatte. — Nachdem im Jahre 1849 die vom Minister des Innern gewährte Aufschubsfrist abgelaufen war, reiste G. zunächst nach Paris (wo er bis zum Februar 1850 verweilte) und von da nach Spanien; ein Bericht über die dortigen Musikzustände, den er nach längerem Aufenthalt an den Belgischen Minister des Innern sandte und welcher 1851 in den »*Bulletins de l'Académie royale*« publicirt wurde, lässt den Künstler G. auch als vielseitig gebildeten Mann und scharfsinnigen Beobachter erkennen. Unter den Compositionen, welche während seines Aufenthaltes in Spanien entstanden — meist Instrumentalmusik — zeichnet sich eine Art phantastischer Ouvertüre mit Benutzung spanischer Nationalmelodien aus, ein auf der ganzen Halbinsel populär gewordenes Musikstück, dessen Erfolg seinem Autor noch ausserdem den Orden Isabella's der Katholischen einbrachte (in Partitur gestochen in Gent). — Nachdem G. Spanien verlassen, besuchte er das von den Revolutionsstürmen noch kaum beruhigte Italien (1851) und kehrte endlich im Frühjahr 1852 über Deutschland nach Gent zurück. Schon bei seiner Abreise von Paris nach Spanien im Jahre 1850 hatte G. ein von seinem Landsmann Vaëz verfasstes Libretto einer einaktigen komischen Oper mitgenommen, zu welchem dann während der Reisen die Musik entstanden war. Nach beendigter Reise war es sein eifrigstes Streben, dies Werk in Paris zur Aufführung zu bringen, und zwar schien ihm das soeben eröffnete »*Théâtre lyrique*« dazu die günstigste Gelegenheit zu bieten; da indessen eine, der seinigen im Zuschnitt ähnliche Operette gerade von der Direction zur Aufführung angenommen war, so musste er auf die Realisirung seines Planes verzichten. Zum Glück jedoch konnte Vaëz seinem Freunde noch ein zweites Libretto einer einaktigen Oper zur Verfügung stellen »Georgette«, welche denn auch am 27. Nov. 1852 im lyrischen Theater zur Aufführung gelangte. Dies Werk, sowie noch mehr die folgende, im Oktober 1854 aufgeführte dreiaktige komische Oper »*Le Billet de Marguérite*«, Text von Leuven und Brunswick, lenkten auf G. die allgemeine Aufmerksamkeit und fanden bald nach ihrem Erscheinen den Weg zu den hervorragenden Bühnen Frankreichs. G.'s dritte komische Oper »*Les Lavandières de Santarem*« wurde am 28. Oktbr. 1855 an demselben Theater ohne besonderen Erfolg aufgeführt. Ihr folgte eine vlämische Cantate (*de Nationale verjaerdag*) zum 25. Jahrestag der Regierung Leopold's I., Königs der Belgier, eine der bedeutendsten Compositionen G.'s, infolge der er mit dem Leopoldsorden decorirt wurde. In der Pariser *Opéra comique* kamen sodann von ihm zur Aufführung: »Quentin Durward«, lyrisches Drama in drei Akten (25. März 1858), dessen Erfolg den aller übrigen G.'schen Opern übertraf, sowie die dreiaktigen komischen Opern »*le Château-Trompette*« (1860) und »*le Capitaine Henriot*« (1865). — Folgende sind die im Druck erschienenen Werke G.'s: 1) »*Hugues de Somerghem*«, grosse Oper in drei Akten, Clavierauszug mit deutscher Uebersetzung, Gent bei Gevaërt (dem Bruder des Componisten); 2) »*La comédie à la ville*«, komische Oper in einem Akt, Clavierauszug (ebenda); 3) »Georgette«, komische Oper in einem Akt, Clavierauszug und Orchesterstimmen (Paris, Harand); 4) »*Le Billet de Marguérite*«, komische Oper in drei Akten, Partitur und Clavierauszug (Paris, Lemoine et Harand); 5) »*Les Lavandières de Santarem*«, komische Oper in drei Akten, Clavierauszug (Paris, Alexandre Grus); 6) »Quentin Durward«, lyrisches Drama in drei Akten, Partitur und Clavierauszug (ebenda); 7) »*Super flumina Babylonis*«, Motette für Männerstimmen mit Orchester, Partitur und Clavierauszug (Gent, Gevaërt); 8) »*Adieux à la mer*«, Meditation von Lamartine, Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten, Clavierauszug (ebenda); 9) »*Fantasia sobre motivos españoles*«, Partitur und Clavierauszug für zwei und vier Hände; 10) »*Missa pro defunctis quatuor vocibus*« (zwei Tenore und zwei Bässe) *cum instrumentorum concentu cantanda*, Partitur, Stimmen und Orgelarrangement (ebenda); 11) »*De Nationale verjaerdag*« Cantate für Männerstimmen und Orchester (ebenda); 11b) Jacob von Artevelde, Cantate für Chor und Orchester,

Partitur und Clavierauszug (Gent, Gevaërt); 12) Eine grosse Anzahl von Männerchören mit vlämischem und französischem Text, Cantaten, Motetten, Compositionen für Militärmusik und einige Romanzen bei Gevaërt in Gent; 13) »*Leerboek van den Gregoriaenschen Zang etc.*« (Gent, 1856) bei Gevaërt, welcher auch eine französische Uebersetzung dieses Werkes veröffentlicht hat; 14) Bericht über die Musikzustände in Spanien (veröffentlicht in den Bulletins der »*Académie royale de Belgique*«); 15) Lehrbuch der Instrumentation (Gent, 1863). Im J. 1866 übernahm G. die seit länger als zwanzig Jahren (seit Halévy) unbesetzt gewesene Stelle eines »Musikdirektors« der Grossen Oper in Paris, und in diesem Amte, welches er bis zur Schliessung des Institutes in Folge der Kriegsereignisse von 1870 verwaltete, konnte er die Vielseitigkeit seines Talentes, sowie seine hervorragenden Charaktereigenschaften um so besser bewähren, als die Oberaufsicht über den gesammten Organismus des Theaters (den Kapellmeister nicht ausgeschlossen) mit dieser Stellung verbunden ist. Die Zeit der unfreiwilligen Musse, durch welche die politischen Wirren G.'s praktische Thätigkeit unterbrachen, sollte jedoch von ihm nicht ungenützt bleiben, indem er, in seine Vaterstadt zurückgezogen, sich ausschliesslich den schon in Paris eifrig betriebenen musikhistorischen Forschungen widmete. Hier vollendete er seine Theorie und Geschichte der antiken Musik, ein Werk, dessen Veröffentlichung die Musikwelt mit gerechter Spannung erwarten darf, da dieser Gegenstand bisher von den praktischen Musikern selten oder nie behandelt wurde, und ein Mann, welcher wie G. die reichsten musikalischen Erfahrungen mit einer gründlichen philologischen Schulung und einer eleganten Schreibweise vereint, über diesen bisher noch ziemlich verworrenen Theil der Alterthumskunde voraussichtlich manche Aufklärung zu geben im Stande ist. — Im J. 1871 wurde G. an Stelle des verstorbenen Fétis zum Direktor des Brüsseler Conservatoriums ernannt, nachdem er schon zu dessen Lebzeiten als sein einstiger Nachfolger von der musikalischen öffentlichen Meinung einstimmig designirt war. Dass es ihm nach der kurzen Zeit seiner neuen Wirksamkeit gelungen ist, die mannigfachen Uebelstände zu beseitigen, welche sich unter seinem, mit literarischen Arbeiten überhäuften Vorgänger im Conservatoriumsunterricht eingeschlichen hatten, ist ein neuer Beweis seiner genialen Begabung und seiner Arbeitskraft, wie denn die Resultate der letzten öffentlichen Schülerprüfungen bewiesen haben, dass seine Bemühungen auf pädagogischem Gebiete von Erfolg gekrönt sind. Selbst die, auf den Ruhm ihres Conservatoire so eifersüchtigen Franzosen haben die musikalische Superiorität Brüssels in mehr als einer Beziehung anerkannt und betrachten G. als Autorität im Fache der musikalischen Pädagogik. Dieser dagegen, als echter Germane, unterlässt selbstverständlich nicht, auch seinerseits die fremdländischen Einflüsse zu benützen, soweit es im Interesse seiner Anstalt liegt; so z. B. wurde auf seine Veranlassung dem berühmten Sänger der Pariser Oper Faure das Amt eines Gesangsinspektors am Brüsseler Conservatorium übertragen, welches denselben verpflichtet, dieser Anstalt vierteljährlich einen Besuch abzustatten und die Leistungen der Gesanglehrer und Schüler zu controliren. Im J. 1873 ernannte die französische »*Académie des beaux arts*« G. an Stelle des verstorbenen Neapeler Conservatorium-Direktors Mercadante mit 28 von 30 Stimmen zum auswärtigen Mitglied, und spricht sich die Pariser Musikzeitung »Ménestrel« bei dieser Gelegenheit folgendermaassen aus: »Diese Ernennung ehrt das musikalische Belgien und sichert der französischen Akademie der schönen Künste einen schätzbaren Zuwachs. Gevaërt ist nicht allein der gelehrteste Musiker seiner Zeit, sondern auch ein bedeutender Componist, wie seine Opern »*Le Billet de Marguérite*«, »Quentin Durward«, »*Le Capitaine Henriot*« u. andere beweisen. Seine Instrumentationslehre ist allgemein in Gebrauch genommen, und eben jetzt hat er eine Anzahl von Unterrichtswerken für die Conservatorien von Frankreich und Belgien beendet, »welche dem musikalischen Studium einen neuen Impuls zu geben geeignet sind«. W. L.

Gewandhausconcert ist der im Königreich Sachsen hin und wieder vorkommende und von dem Local, in welchem die Veranstaltungen abgehalten werden, abzuleitende Name von Concertinstituten. Das berühmteste derselben ist das G. in Leipzig. Die Direktion desselben giebt während des Winters an Donnerstagsabenden 20 Abonnements- und 2 Extraconcerte (das eine zum Besten des Orchester-Pensionsfonds, das andere für die Armen der Stadt), in denen vorzugsweise die grossen Instrumental-Meisterwerke von einem ausgezeichneten Orchester aufgeführt, ausserdem Solospiel und Sologesang (nicht jedoch auch Chorgesang) gepflegt werden. Nebendem finden noch acht Abendunterhaltungen für Kammermusik statt. — Das erste Abonnementconcert in Leipzig überhaupt wurde abgehalten am 11. März 1743 unter Leitung des nachmaligen Cantors Doles, im Saale zu den drei Schwanen am Brühl. Der siebenjährige Krieg hob dieses kunstwürdige Unternehmen ganz auf und erst nach geschlossenem Frieden erneuerte man es unter J. A. Hiller's Leitung, welcher die Musikaufführungen später für eigene Rechnung unter dem Namen Liebhaberconcerte im Saale des Königshauses am Markte fortsetzte. In den Jahren 1779 und 1780 wurden die unbenutzten Räume des ehemaligen Zeughauses (Gewandhauses) zu einem Ball- und Concertsaal umgeschaffen, und am 20. Septbr. 1781 fand das erste Concert in diesem neuen Locale statt. Es bildete sich ein Directorium von zwölf Personen, welches die geschäftliche Leitung in die Hand nahm, und Local wie Verwaltungsform sind bis auf den heutigen Tag dieselben geblieben. Hiller war der erste der vom Direktorium angestellten Musikdirektoren; auf ihn folgte 1785 bis 1817 der nachmalige Cantor an der Thomasschule Schicht, doch wurde ihm um 1810 Christian Schulz zur Seite gestellt. Der letztere hatte dann die Leitung bis zu seinem Tode, im J. 1827, inne, worauf dieses Amt von Aug. Pohlenz, Musikdirektor und Organisten an der Thomaskirche, bis 1835 verwaltet wurde. Von da an beginnt der Weltruhm der Leipziger Gewandhausconcerte unter Felix Mendelssohn-Bartholdy bis 1843, in welcher Zeit kein Gesangs- und Instrumentalvirtuose für ausreichend legitimirt galt, wenn er nicht im Gewandhause erfolgreich aufgetreten war; die Zulassung zu diesen Concerten war bereits ein halber Erfolg für den Künstler. Der Nachhall jener goldenen Tage währte, nachdem N. W. Gade und Ferd. Hiller, jeder ein Jahr (1844 und 1845) dirigirt hatten, noch bis auf Jul. Rietz fort. Derselbe stand dem Concerte (mit einzelnen Unterbrechungen) bis 1860 vor, worauf der jetzige Dirigent Karl Reinecke folgte. Concertmeister der Gewandhausconcerte waren Häser von 1781 bis 1796, Villaret aus Berlin bis 1797, Campagnoli bis 1817, Matthäi, den das Direktorium zur Ausbildung nach Paris gesendet hatte, bis 1835 und von da an bis zu seinem Tode (1873) Ferd. David. Das Orchester, gebildet aus dem Stadtorchester mit Hinzuziehung von Schülern des Conservatoriums und Privatmusikern, besteht gegenwärtig aus 70 Künstlern. Der Saal des Gewandhauses fasst 1000 Personen, ist mithin für eine Grossstadt zu klein und auch in Bezug auf äussere Einrichtung und Ausstattung weit hinter den Ansprüchen der Gegenwart zurückgeblieben.

Geyer, Flodoard, bemerkenswerther deutscher Componist, Lehrer der Musiktheorie und Schriftsteller, geboren am 1. März 1811 zu Berlin, studirte daselbst von 1829 an Theologie, verliess aber, von Vorliebe zur Musik getrieben, dieses Studium und nahm bei A. B. Marx Compositionsunterricht. Als schaffender Tonkünstler machte er 1836 durch sein lyrisches Melodrama »Maria Stuart« für Alt-Solo, Chor und Orchester, wofür ihm von der königl. Akademie der Künste in Berlin der erste Preis zuerkannt wurde, grosses Aufsehen. Im J. 1842 gründete er den akademischen Männergesangverein; ein Jahr später befand er sich unter den Mitstiftern des Berliner Tonkünstlervereins, zu dessen Vorsitzendem er auch später gewählt und zehn Jahre hindurch von Neuem bestätigt wurde. Seine Thätigkeit als Componist (besonders von Werken im Kammermusikstyl), als Musikschriftsteller und als Lehrer der Theorie

war von bemerkenswerthen Erfolgen begleitet; fast kein Militär-Musikmeister wurde von Berlin aus bestätigt, wenn er nicht nachweislich einen theoretischen Cursus bei G. absolvirt hatte. Von 1852 bis 1854 ertheilte G. den theoretischen Unterricht an dem von Kullak, Marx und Stern gegründeten Conservatorium in Berlin, später an dem von Stern geleiteten Institute gleichen Namens, worauf er 1856 den Titel eines königl. Professors erhielt. Als Mitarbeiter, besonders der Neuen Berliner Musikzeitung und der Spener'schen Zeitung fast ein volles Vierteljahrhundert hindurch, endlich auch des Deutschen Reichsanzeigers, hat er unzählige werthvolle Abhandlungen und Kritiken von vortrefflichem Inhalte, zuletzt einigermaassen getrübt durch einen allzu lehrhaften Styl, geschrieben. Als geborener Lehrer suchte er auch für dieses Fach jüngere Kräfte heranzubilden und hat sich als Berichterstatter der Spener'schen Zeitung durch Kritikbeflissene von neuestem Datum, wie G. Brahmüller, H. Mendel, Em. Breslaur und Schulz-Schwerin oft und anhaltend vertreten lassen. Sein Hauptwerk ist die auf drei Theile berechnete musikalische Compositionslehre, von der jedoch nur der erste Theil, »das elementare Gebiet« umfassend (Berlin, 1861) erschienen, das Uebrige sehr gegen den Willen des Verfassers Manuscript geblieben ist. Als Künstler und Mensch geachtet und geehrt, starb G. am 30. April 1872 zu Berlin. — Seine Compositionen, meist ungedruckt geblieben, sind sehr zahlreich; sie bestehen in sechs Opern, vier Sinfonien, sechs Sinfonietten, acht Ouvertüren, vielen Kammermusikwerken, Kirchenstücken, Cantaten, Chorgesängen, Liedern, Clavier- und Orgelstücken u. s. w. Die Form der Sinfoniette darf als G. eigenthümlich angehörig betrachtet werden; sie hat in Concerten und als Theaterzwischenaktsmusik in Berlin vielen Beifall, aber keine Nachahmung gefunden. Ein vollständiges Verzeichniss von G.'s nachgelassenen, nicht im Druck erschienenen Werken befindet sich in den Beilagen der Berliner Musikzeitung »Echo« Jahrg. 1872 Nr. 23 und 24.

Geyer, Johann Egidius, fleissiger deutscher Componist-Dilettant und guter Clavierspieler, geboren im fränkischen Gebiete um 1760, widmete sich dem Rechtsstudium und starb als Advokat zu Leipzig im August des Jahres 1808. Gedruckt sind von ihm viele kleinere zwei- und vierhändige Clavierstücke, mehrere Claviersonaten zu vier Händen und einige Sammlungen von Tänzen, Liedern und Gesängen.

Geyer, Johann Ludwig, einer der grössten Fagottvirtuosen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, geboren zu Unter-Siema im Coburg'schen am 25. Jan. 1695, erlernte sein Instrument und Musik überhaupt beim Stadtmusicus Zwickern in Coburg, kam 1715 an den Hof von Meiningen, von wo aus ihn später der regierende Herzog Anton Ulrich mit nach Wien nahm und noch fünf Jahre hindurch von dem ersten k. k. Fagottisten Joh. Jac. Friedrich unterrichten liess. Hierauf trat G. 1734 in Sachsen-Weimar'sche, dann aber wieder in Meiningen'sche Dienste, wirkte mit grossem Erfolge als Solist, Orchesterspieler und Lehrer und starb um 1760 zu Meiningen.

Gezwungen. Jede Kunstleistung sollte die Frucht einer leichten, mühelosen Bethätigung künstlerischer Kräfte sein. Denn wo Mühe herrscht, kann Anmuth und Schönheit nicht walten; wo Schwierigkeiten zu bekämpfen sind, da ist die Bethätigung der Kräfte durch diese Schwierigkeiten beherrscht und in Banden gehalten, sie kann nicht frei, nur dem Princip des Schönen und dem Willen der künstlerischen Phantasie unterthan sein. Nun ist aber in jeder Kunst die Verwirklichung des künstlerischen Willens durch die eigenthümliche Natur des Stoffes, mit welchem er es zu thun hat, vielfach beschränkt. So kann z. B. der Bildhauer eine Figur, deren Vorstellung er in seinem Geiste trägt, keineswegs in jeder beliebigen Stellung, die er ihr etwa geben möchte, im Steine oder Erzgusse darstellen; die in letzteren Stoffen waltenden Gesetze der Schwere lassen vielmehr nur solche Stellungen zu, bei welchen der untere Theil der Figur dem oberen eine gehörige Unterstützung nach Breite und Schwere darbietet, damit der obere Theil nicht ein Uebergewicht erhalte, und

die Statue zusammenbreche. Gegenüber solchen Schranken sieht sich der Künstler oft genöthigt, die ersten freien Entwürfe seiner Phantasie umzumodeln, um sie der Natur des Stoffes anzupassen; und dies ist mitunter eine grosse Schwierigkeit und die Ursache vieler Mühe. Hier ist es aber Pflicht des Künstlers, die Schwierigkeit nicht nur nothdürftig, sondern so gründlich zu besiegen, dass von dem ehemaligen Vorhandensein von Hindernissen und Mühen nichts zu merken bleibt; obwohl von jenen Schranken eingeengt, soll er sich doch in ihnen in einer solchen geschickten Weise bewegen, dass es scheint, als ob er sich völlig frei, und durch nichts Aeusseres beeinflusst, ergehe. Besitzt er technische Geschicklichkeit und künstlerische Gewissenhaftigkeit genug, um dieser Pflicht nachzukommen, so wird sein Werk nirgends jener Anmuth entbehren, welche die Wirkung der Freiheit, und deren Herstellung in allen Theilen und allen Bewegungen das erste und allgemeinste Princip für Productionen der »schönen« Künste ist. Bleibt diese Pflicht aber unerfüllt, so entspringt daraus der Eindruck des Gezwungenen; man wird alsdann den Zwang unangenehm gewahr, welchem die Idee, dem Stoffe zu Liebe, sich unterziehen musste; es berührt unschön, diese beiden Elemente nicht ineinander aufgehen, sondern sie miteinander in Streit befindlich zu sehen. In jenem der Skulptur entlehnten Beispiel müsste also eine solche Stellung gewählt werden, welche, bei aller Rücksicht auf das Gesetz der Schwere, diese Rücksicht doch nicht ahnen lässt, indem die Stellung als eine leichte und durchaus natürliche erkannt wird. — In der Musik spricht man z. B. von einer »gezwungenen« Modulation. Es liegt oft die Absicht vor, von der Tonart, in der man sich gegenwärtig befindet, in eine bestimmte andere überzugehen (zu moduliren); und dies geschieht mit Hülfe einer Combination von Harmonien. Hier ist nun eine solche Folge von Harmonien zu wählen, deren Eindruck ein schöner ist; jene Absicht soll nicht nur in trockener, äusserlich zweckentsprechender Weise erreicht werden, sondern mit dem Zweckmässigen, Nothwendigen soll sich das Aesthetische, Anmuthige verknüpfen. Eine besonders starke technische Einengung gegenüber der schaffenden Phantasie des Musikers bietet der »contrapunktische« Styl. Er besteht bekanntlich in dem gleichzeitigen Auftreten mehrerer selbstständiger, melodischer Stimmen (Tonreihen). Da diese gleichzeitigen Melodien sich zu einander harmonisch verhalten müssen, so sind sie durch die Harmoniegesetze in ihrer freien Bewegung, namentlich bei einer grösseren Zahl von Stimmen, ausserordentlich beschränkt. In diesen engen Grenzen sich gleichwohl mit dem Scheine der Freiheit, mit melodischer Rundung, und sogar mit Mannigfaltigkeit zu bewegen, ist eine der schwersten Aufgaben, deren Vollführung ausser speciellem Talent eine äusserst fleissige technische Ausbildung erfordert; erklärlicherweise wird sich daher auf diesem Gebiet am Häufigsten Veranlassung finden, den Tadel des Gezwungenen auszusprechen. — — Gezwungen, in einem anderen Sinne genommen, ist gleichbedeutend mit »gekünstelt«; es bezeichnet dann jenes tadelnswerthe Verfahren, die einfach-natürlichen Forderungen, welche sich aus der Sache und aus dem Schönheitsprinzip ergeben, geflissentlich nicht zu erfüllen, sondern statt dessen etwas Berechnet-Eigenthümliches zu machen, zu keinem anderen Zwecke, als um phantasievoll und originell zu erscheinen. Während also in jener ersten Bedeutung ein Zwang gemeint ist, den der Stoff auf den Künstler ausübt, so ist hier von einem solchen die Rede, den die Willkür des Künstlers der Natur anthut. W. Wolf.

Gherardesca, Filippo, oder Gherardeschi, italienischer Opern- und Kirchencomponist, geboren 1738 zu Pistoja, begann seine musikalischen Studien beim Kapellmeister Bosamelli in seiner Vaterstadt und beendete dieselben beim Padre Martini zu Bologna, bei dem er 1754 eingetreten war. Mit der Buffaoper »*L'amore artigiano*« (1763 für Lucca) beginnend, schrieb er für verschiedene italienische Bühnen eine Reihe von komischen Opern, wie »*Il curioso indiscreto*«, »*I visionari*«, »*La contessina*«, »*L'astuzia felice*« (1767), »*I due gobbi*«,

die meist grossen Beifall fanden. Letztgenannte Oper, zur Feier der Anwesenheit des Grossherzogs Leopold von Toskana in Pisa gegeben, verschaffte ihm eine Kirchenkapellmeisterstelle daselbst und bald darauf das Amt eines grossherz. Musikdirektors und Dirigenten der Hofmusik, als welcher er auch den Prinzen und Prinzessinnen Clavierunterricht ertheilte. Als Clavier- und Orgelspieler war er überhaupt damals in ganz Italien gerühmt. Als der Grossherzog Leopold seinem Bruder Joseph II. als Kaiser von Oesterreich folgte, blieb G. bei Ferdinand III. von Toskana und wurde zur Zeit der französischen Invasion Kapellmeister des Königs Ludwig I. von Etrurien, für dessen Obsequien er 1803 ein Requiem schrieb, welches allgemeines Lob fand. Bald darauf pensionirt, zog er sich nach Pisa zurück und starb daselbst im J. 1808. — Man kennt ausser Kirchenstücken noch von ihm Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung (Florenz, 1782), die zu ihrer Zeit überaus beliebt waren.

Gherardeschi, Giuseppe, der Neffe des Vorigen, ein gewandter Clavier- und Orgelspieler, sowie tüchtiger Componist, wurde am 4. Novbr. 1759 zu Pistoja geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, der daselbst Domkapellmeister war. Zur weiteren Ausbildung in der Composition begab er sich dann unter Sala's Leitung nach Neapel. Nach seiner Rückkehr erhielt er das Amt seines Vaters und schrieb viele Kirchenstücke und Instrumentalwerke, die sehr geschätzt waren, aber Manuscript geblieben sind. Eine Oper seiner Composition »*L'apparenza inganna*« wurde 1782 in Mantua und 1784 in Florenz aufgeführt. G.'s Todesjahr ist unbekannt; 1812 lebte er noch in Pistoja.

Gherardi, Blasio, italienischer Kirchencomponist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale zu Verona. Bekannt geblieben sind von seinen Compositionen fünf- und achtstimmige Motetten (Venedig, 1650). Walther nennt auch von ihm einige achtstimmige Psalme mit Instrumentalbegleitung.

Gherardo, Pietro Paolo, einer der besten italienischen Orgelspieler, geboren 1756 zu Pisa, war ein Schüler des Kapellmeisters an San Stefano daselbst, Giuseppe Lidarti, wurde, zwanzig Jahr alt, Hoforganist zu Florenz, dann auch Kapellmeister der Hofmusik. In gleicher Stellung auch noch beim Könige Ludwig I. von Etrurien, trat er nach dessen Tode in den Dienst der Herzogin Elisa von Lucca und Piombino, Schwester Napoleons I. Noch 1814 liess er sich öffentlich als Orgelspieler hören; sein Todesjahr ist jedoch nicht bekannt.

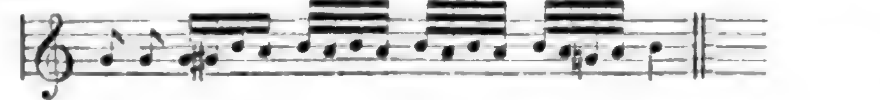
Gherasch, גֶּרֶשׁ. Diesem hebräischen Accentzeichen giebt M. Naumbourg in seinem Werke: »*Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu' à nos jours*« (Paris, 1847) als Notenzeichen für das zweite Buch Mose folgende Tonphrase:

0.

Gheraschaïm, גֵּרְשַׁיִם, oder Schenegherischaim, שְׁנֵי גְרֵשִׁים: Die Tonphrase für diesen hebräischen Accent ist dem des *Ghereschl* (s. d.) sehr ähnlich in der orientalischen Ueberlieferung, wenn man die Ausschmückung demselben rauben würde:

Kircher, welcher dies Zeichen *Schena gerisin* nennt, giebt für dasselbe folgende Tonfolge:

Als den englischen Juden entlehnt, bezeichnet Nathan eine sehr schnelle Variation dieses Motivs:



0.

Digitized by Google

Gheresch, גֶּרֶשׁ: ⌒. Dies schwere Accentzeichen, das sich stets bei dem ersten Buchstaben eines Wortes vorfindet, betrachten die ägyptischen Juden nach Villoteau als Notation folgender Klangfigur:

welche Deutung auch in Syrien in gleicher Weise stattfindet, nur dass man die Tonfolge colorirt giebt:

Bemerkenswerth ist es, dass Kircher sowohl, als Guarin und Nathan in ihren Werken diesem Accent gar keine musikalische Deutung gegeben haben. 0.

Ghersem, Gaugeric de, niederländischer Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Tournay, war Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt und wurde von dem Kapellmeister dieser Kirche, an welcher er um 1590 als angestellter Sänger fungirte, von Georges de la Hèle, unterrichtet. Als Letzterer als Kapellmeister Philip's II. nach Spanien ging, folgte ihm G. und wurde dort ebenfalls als Kapellmeister angestellt. Heimweh führte ihn in sein Vaterland zurück, und er trat als Kapellmeister in die Dienste des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella, bis er endlich eine Präbende zu Tournay erhielt. Als von ihm componirt werden Messen, Motetten und in Spanien gedruckte Villancicos (Gesänge auf das Weihnachtsfest und den Dreikönigstag) genannt.

Ghezzi, Ippolito, musikgelehrter italienischer Augustinermönch, war Baccalaureus der Theologie und Kapellmeister an der Kathedralkirche von Monte-Pulciano und wirkte als solcher zu Anfange des 18. Jahrhunderts. Von ihm erschienen »*Oratori sacri a tre voci, cavati dalla scrittura sacra*« (Bologna, 1700), Das erste dieser Oratorien heisst »*Abele*« und ist für zwei Soprane und Bass geschrieben, das zweite »*Adamo*« und das dritte »*Il Davidde trionfante*«, beide für Sopran, Alt und Bass.

Ghinassi, Stefano, italienischer Operncomponist und Dirigent, geboren 1751 zu Brescia, wurde in der Musik von Andrea Labella, einem gelehrten Franziscaner unterrichtet und erhielt sodann die Stelle eines Cembalisten am Theater San Samuele in Venedig. Um 1784 wurde er als Musikdirektor der italienischen Oper nach Dresden berufen und brachte dort von seiner Composition die Opern »*Il governatore dell' isole Canarie*« (1785), »*Il seraglio d'Osmano*« (1787) und »*Lo stravagante inglese*« (1790) zur Aufführung. Das Manuscript der erstgenannten Oper befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden. Von Dresden kam G. zur italienischen Oper nach Warschau, wo er wiederum als Cembalist fungirte. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts aber kehrte er nach Italien zurück, wo er bald darauf gestorben sein soll.

Ghiretti, Gasparo, italienischer Violinvirtuose und Componist, geboren 1747 zu Neapel, besuchte mit seinem Bruder, der ein trefflicher Gesanglehrer wurde, das Conservatorio della Pietà und erhielt um 1774 die Anstellung als Kammermusicus des Herzogs Ferdinand von Parma, in welchem Berufe er im J. 1797 starb. Von seinen Compositionen, bestehend in Messen und Litaneien, einem dreistimmigen Stabat mater, sowie in zahlreichen Sonaten und Capricen für Violine ist nichts im Druck erschienen.

Ghiribizzo (ital.), der grillenhafte oder bizarre Einfall, also so viel wie Capriccio (s. d.).

Ghiselin oder **Ghiselain,** Jean, ein Meister aus der Schule der niederländischen Contrapunktisten, lebte und wirkte zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts und stammte aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Hennegau. Von seinen Lebensumständen ist leider nichts bekannt geblieben; Glareau, der in seinem »*Dodecachordon*« einen Gesangssatz von G. mittheilt,

nennt ihn »*Symphoneta*«, woraus zu schliessen, dass G. Sänger bei einem Kirchenchore gewesen ist. In der von Petrucci da Fossombrone herausgegebenen Sammlung »*Missae diversorum auctorum quatuor vocibus*« (Venedig, 1503) befinden sich fünf von G.'s Messen; andere Drucke Petrucci's, desgleichen der *Codex Basevi* u. s. w. bewahren noch eine beträchtliche Anzahl seiner Motetten und Canti, aus denen die contrapunktische Meisterschaft ihres Componisten hervorgeht.

Ghisvaglio, Girolamo, italienischer Madrigalencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Rimini, ist mit zahlreichen Gesängen hervorgetreten, von denen besonders fünfstimmige Madrigale auch weiterhin bekannt geblieben sind.

Ghizzola, Giovanni, ein angesehener italienischer Kirchencomponist aus Brescia, war um 1619 Kapellmeister des Cardinals Aldobrandini zu Ravenna. Compositionen von ihm sollen in einigen zwanzig grossen Lieferungen erschienen sein; vier davon, gedruckt zu Venedig von 1619 bis 1622, existiren noch und enthalten Messen, Psalme, Litaneien, Falsi bordoni u. s. w.; andere Stücke von ihm befinden sich in Bergameno's »*Parnassus musicus*« (Venedig, 1615).

Gholam Rusul war der Name eines im 18. Jahrhundert in Indien von Eingeborenen wie von europäischen Kennern der dort heimischen Musik sehr gerühmten Sängers von altindischen Dichtungen. 0.

Ghro, Johann, deutscher Orgelspieler und Gesangscomponist des 16. Jahrhunderts, war als Organist an der Stadtkirche zu Meissen angestellt.

Ghuza nannten nach der *Sângita râthnakara* (s. d.) die alten Inder diejenige ihrer vier Instrumentgattungen, welche die Tonwerkzeuge, die nur zu zweien gebraucht werden, aufwiess, wie Castagnetten, Becken etc. 0.

Ghys, Joseph, ausgezeichneter belgischer Violinvirtuose und Componist für dieses Instrument, geboren 1804 zu Gent, erhielt schon sehr früh Musikunterricht und wurde in seiner technischen Ausbildung besonders durch Lafont auf die höchste Stufe gebracht. Kaum zwanzig Jahr alt, begab er sich auf Kunstreisen, die ihn rühmlichst bekannt machten. Nach einem längeren Aufenthalte in Amiens, sodann in Nantes, wo er Violinunterricht ertheilte, nahm er im J. 1832 seine Concertreisen wieder auf, die seinem im höchsten Grade zierlichen und eleganten Spiele auch in England und Deutschland aussergewöhnliche Anerkennung verschafften. Auf einer ebenfalls überaus erfolgbelohnten Kunstreise durch Russland begriffen, wurde er am 22. Aug. 1848 zu St. Petersburg von der Cholera dahingerafft. Als Componist war G. ohne Bedeutung; seine im Druck erschienenen Fantasien, Variationen u. s. w. behaupteten sich einige Zeit hindurch als wohlklingende Salonstücke. Werthvoller waren seine mit Applicatur und Ausdruckszeichen neu versehenen Stücke anderer Violincomponisten. — Sein Sohn, Henri G., lebt als Violinist und Componist in Paris.

Gi nannte Dan. Hitzler (gestorben 1635) in der von ihm Bebisation (s. d.) genannten Tonbezeichnungsart den alphabetisch-syllabisch jetzt *gis* heissenden Klang. 0.

Giaccio, Girolamo, italienischer Componist, gegen Ende des 16. Jahrhunderts (wahrscheinlich in Neapel) geboren, gehört mit seinen Compositionen, von denen dreistimmige Canzonetten erhalten geblieben sind, der neapolitanischen Schule an.

Giacobbi, Girolamo, classischer italienischer Componist der Bolognesischen Schule, geboren um 1575 zu Bologna, wurde in seiner Vaterstadt 1604 zweiter und später erster Kapellmeister an der Kirche San Petronio. Er gründete um 1622 die Akademie der »*Filomusi*«, die zweitälteste gelehrte Musikgesellschaft in Italien (s. Akademie), welche sich aber alsbald nach G.'s Tode, der am 30. Novbr. 1630 zu Bologna erfolgte, in Folge der damals furchtbar wüthenden Pest wieder auflöste. Erst 1666 (vgl. Jahn, Mozart I. 207) scheint sich diese Gesellschaft im Sinne ihres Gründers von Neuem constituirt zu haben. Sie veranstaltete feierliche musikalische Aufführungen (eine Beschreibung der-

selben bringen **Burney's** Reisen I. 166) und ernannte ausgezeichnete Componisten zu Mitgliedern. Diese Aufnahme galt aber nicht nur als eine Auszeichnung für künstlerische Bedeutung, sondern hatte später auch Einfluss bei Anstellungen. Denn laut einem von Papst Benedict XIV. um 1749 erlassenen Breve waren nur Mitglieder dieser Akademie zur Bekleidung von Kapellmeisterstellen in Bologna berechtigt, ausserdem aber genügte die Mitgliedschaft, um ohne weitere Prüfung an allen übrigen Kirchen des päpstlichen Gebietes zugelassen zu werden (vgl. auch Grétry, Mém. I. 91). — G. selbst hat auch das Verdienst, eine der ersten, wenn nicht gar die erste Oper für Bologna, »*Andromeda*« geschrieben und daselbst 1610 zur Aufführung gebracht zu haben. Eine Arie daraus: »*Io di sfido, o mostro infame*« war noch lange, nachdem die Oper selbst verschollen war, in ganz Italien berühmt und viel gesungen. Ausserdem hat G. viele Werke für die Kirche geschrieben, deren Manuscripte in dem Besitz des Padre Martini sich befanden, nach dessen Tode dieselben in die Bibliothek des Klosters San Francesco zu Bologna übergingen.

Giacomelli, Geminiano, fruchtbarer italienischer Operncomponist, geboren 1686 zu Parma, trieb seine Studien im Gesang, Clavierspiel und Contrapunkt beim Kapellmeister Capelli daselbst. Erst achtzehn Jahr alt, konnte er bereits mit einer Oper »*Ipermestra*« debütiren und zwar so erfolgreich, dass ihm der Herzog die Direction seiner Hofmusik anvertraute und ihn bald darauf zu einem Studienaufenthalt bei Scarlatti nach Neapel entsandte. Zahlreiche Opern brachte G. nun auf die Bühne, und alle italienischen Theater von Bedeutung bewarben sich um den Besitz derselben. Kaiser Karl VI. zog ihn nach Wien, und für die dortige italienische Oper schrieb er die Partituren zu »*Cato in Utica*«, »*L'Arrenione*« u. s. w. Etwa 1730 kehrte er nach Neapel zurück und liess dort 1731 »*Epaminonda*« auf der Bühne erscheinen und im weiteren Verlaufe »*Merope*« in Venedig (1734) und »*Cesare in Egitto*« in Turin (1735), welche letztere Oper allgemein für sein Hauptwerk angesehen wurde. Turin erhielt auch 1736 seine letzte Oper, die »*Arsace*« hiess. G. selbst starb am 19. Jan. 1741 zu Neapel. Zwölf Arien seiner Composition mit Clavierbegleitung befinden sich unter den Manuscripten der Bibliothek zu Dresden.

Giacomelli, Giuseppe, italienischer Gesanglehrer und Vocalcomponist, geboren 1759 zu Novara, liess sich um 1790 als Gesanglehrer in Paris nieder und componirte, hauptsächlich für die Praxis des Unterrichts, Romanzen, von denen einige Hefte im Druck erschienen sind. Er starb im J. 1822 zu Paris. — Seine Schülerin und nachmalige Gattin, Geneviève Sophie G., geborene Billé, war eine talentvolle Dilettantin in Bezug auf Gesang, Composition und Malerei. Nachdem sie 1808 einige Erfolge als Concertsängerin gewonnen hatte, versuchte sie sich, auf Antreiben G.'s. auch auf dem Theater, aber ohne Glück, da ihre Stimme für die Oper zu schwach erschien. Nicht besser kam sie bei wiederholtem Auftreten 1813 in der Pariser italienischen Oper davon und auch in der *Opéra comique* hatte sie seit 1815 keinen bedeutenden Erfolg. Der Bühnengesang hatte aber neben ihrer Stimme auch ihre Gesundheit scharf angegriffen. Sie musste sich vom Engagement zurückziehen und starb am 11. Novbr. 1819 zu Paris. Von ihren Compositionen sind sechs zweistimmige italienische Notturni mit Pianofortebegleitung im Druck erschienen.

Giacomini, Bernardino, italienischer Madrigalencomponist des 16. Jahrhunderts, aus dem Friaul gebürtig, über den jedoch weitere Mittheilungen nicht bis auf die Gegenwart gelangt sind.

Giai, G. A., italienischer Operncomponist des 18. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen nichts mehr zu ermitteln war. Fünf Arien aus seiner Oper »*Adriano in Siria*« befinden sich im Manuscript auf der königl. Bibliothek zu Dresden. Sechs andere Arien von ihm wurden 1756 zu Nürnberg gedruckt. Vgl. übrigens Gini, mit dem G. identisch zu sein scheint.

Gialdini, Luigi, italienischer Virtuose auf der Oboe, dem englischen Horne, der Flöte, dem Fagott und Instrumentalcomponist, geboren 1762 zu

Pescia, erhielt auf den genannten Instrumenten von Michele Sozzi zu Florenz Unterricht und wurde als erster Oboist am Theaterorchester in Livorno angestellt, in welcher Stellung er auch 1817 gestorben ist. Als Componist war er im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts weiterhin bekannt durch ein Flötenconcert, ferner durch Trios für verschiedene Instrumente und durch Duette für Flöte und Violine, für Flöte und Fagott u. s. w. sämmtlich im Druck erschienen.

Giamberti, Giuseppe, italienischer Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Rom, machte die musikalische Schule Bernardino Nanini's und Paolo Agostini's durch und wurde zweiter Kapellmeister an der Kathedralkirche von Orvieto. Später wurde er neben Gregorio Allegri und Tarditi als zweiter Kapellmeister an Santa Maria Maggiore nach Rom berufen, rückte daselbst 1629 zum ersten Kapellmeister auf, starb aber schon im J. 1630. Von seinen Compositionen sind bekannt geblieben: »*Due libri di poesie varie in musica*« (Rom, 1613); »*Duetti per solfeggiare*« (Rom, 1657); »*Sacrae modulationes 2, 3, 4 et 5 vocibus cum litaniis beatae virginis Mariae*« (Rom, 1627). In Florido's »*Raccolta*« (Rom, 1662) befindet sich von G. ein dreistimmiges »*Laudate*«. G.'s Verdienst aber gipfelt in der wesentlichen Theilnahme an der Verbesserung des Antiphonars, welches zwanzig Jahre nach seinem Tode erschien und den Titel führt: »*Antiphona et motecta festis omnibus propria et communia juxta formam breviarii romani etc.*« (Rom, 1650).

Gianella, Luigi, italienischer Flötenvirtuose, der um 1800 seinen Aufenthalt in Paris nahm und als erster Flötist in das Orchester der Komischen Oper in der *Rue de la victoire* gezogen wurde. Im J. 1805 componirte er mit Dumonchau gemeinschaftlich die Oper »*L'officier cosaque*«, welche grossen Beifall fand und oft, unter dem Namen »der Kosakenhauptmann« auch in Deutschland, aufgeführt wurde. Ein Jahr später erschien das Ballet »*Avis et Galathée*« mit Musik von G. auf der Bühne, wovon das Arrangement für Harmoniemusik auch gedruckt wurde. G. selbst starb im J. 1817 zu Paris. — Von seinen übrigen Compositionen sind herausgegeben: Concerte für Flöte, Quintette für Flöte und Streichquatuor, Trios für Flöte, Violine und Violoncello, Duos für zwei Flöten, für Harfe und Flöte, Romanzen für eine Singstimme u. s. w.; namentlich sind seine Flötenstücke ausserordentlich geschickt gearbeitet.

Gianelli, Abbate Pietro, italienischer Musikschriftsteller, geboren um 1770 im Friaul, trieb in Padua neben den theologischen auch musikalische Studien und lebte fernerhin vorzugsweise in Venedig. Er gab ein »*Dizionario della musica sacra e profana*« (Venedig, 1801, 2. Aufl. 1810, 3. Aufl. 1820), eine ungenaue und unzuverlässige Compilation, aber doch das erste Werk dieser Art in Italien, heraus. Sodann erschienen aus G.'s Feder: »*Grammatica ragionata della musica etc.*« (Venedig, 1801, 2. Aufl. 1820) und endlich »*Biografia degl' nomini illustri della musica, ornata de' loro respettivi ritratti*« (Venedig, 1820), welche umfangreicher angelegte Arbeit jedoch über die erste Lieferung nicht hinaus kam, da G.'s Tod die Fortsetzungen verhinderte.

Gianettini, Antonio, italienischer Operncomponist, der sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Hamburg aufhielt, wo er sich durch »*La schiava fortunata*« (1693 aufgeführt), »*Medea*« und »*Ermione*« (beide 1695 gegeben) einen Namen machte. Nach Italien zurückgekehrt, brachte er 1709 zu Modena seine Oper »*I presagi di Melissa*« auf die Bühne. Im Catalog der im Breitkopf'schen Besitze befindliche Manuscripte fand sich auch ein fünfstimmiges Kyrie mit Instrumentalbegleitung von G. angeführt.

Giangiacomo, Perino, italienischer Componist von Madrigalen, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Modena geboren, lebte zu Mailand, wo auch Gesänge von ihm im Druck erschienen sind und starb daselbst im J. 1607.

Gianotti, Pietro, italienischer Instrumentalcomponist und Musiktheoretiker, geboren um 1720 zu Lucca, kam in jungen Jahren nach Paris und studirte bei Rameau Harmonie und Composition. Im J. 1739 fand er im Orchester der Grossen Oper Anstellung als Contrabassist, gab nebenbei auch sehr ge-

schätzten theoretischen Unterricht und zählte unter seinen Schülern den berühmt gewordenen Operncomponisten Monsigny. Im J. 1758 wurde er von der Operndirektion pensionirt und starb am 19. Juni 1765 zu Paris. Sein Hauptwerk ist eine nach Rameau'schen Principien verfasste Harmonie- und Compositionslehre, betitelt: »*Le guide du compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord par les consonnances ensuite par les dissonnances la basse fondamentale de tous les chants possibles*« (Paris, 1759). Seine Compositionen, bestehend in Violin-Sonaten ohne Begleitung, Duetten für zwei Violinen, Streichtrios, Sonaten für Violoncello, Duos für zwei Musetten und Cantatillen, sind ziemlich werth- und bedeutungslos.

Giansetti, Giovanni Battista, auch Gianzetti geschrieben, italienischer Componist der römischen Schule, trat 1667 das Amt als Kapellmeister an *San Giovanni in Laterano* zu Rom an, welches er bis zum Septbr. 1675 inne hatte. In dieser Zeit veröffentlichte er zugleich: 56 Motetten für zwei, drei und vier Stimmen (Rom, 1670), Motetten für drei Sopranstimmen, und acht- und zehnstimmige Messen (Rom, 1671). Besonders berühmt wurde er jedoch durch eine 12chörige (48stimmige) Messe, welche am 4. Aug. 1675 in der Kirche *Santa Maria sopra Minerva* zu Rom zur allgemeinen Bewunderung zur Ausführung gelangte.

Giardini, Felice, einer der grössten italienischen Violinvirtuosen des 18. Jahrhunderts, guter Clavierspieler und zugleich fruchtbarer und berühmter Componist, wurde im J. 1716 zu Turin geboren und, da er mit schöner Stimme begabt war, jung noch den Chorknaben des Domes zu Mailand zugeordnet, wodurch er Gelegenheit hatte, bei Paladini eine vortreffliche Ausbildung in Gesang, Clavierspiel und Composition zu erhalten. Da G. aber seine Vorliebe der Violine schenkte, so wurde er von seinem Vater dem berühmten Somis in Turin zum Unterrichte auf diesem Instrumente übergeben. Der Erfolg der Methode dieses grossen Lehrers und des Fleisses G.'s war in kurzer Zeit ein wunderbarer, und G. ging nach Rom, um eine Concertmeisterstelle zu finden und zu übernehmen; man wies ihn jedoch in dieser Beziehung seiner grossen Jugend wegen überall ab. Mehr Glück hatte er in Neapel, wo er die gewünschte Orchesteranstellung alsbald fand. Seine Sucht, im Solo wie im Accompagnement die schwierigsten und gewagtesten Verzierungen anzubringen, fand bei der grossen Menge rauschenden Beifall, soll ihm jedoch in einer Jomelli'schen Oper von Seiten des Componisten eine Ohrfeige eingetragen haben, die ihn von dieser unkünstlerischen Angewohnheit heilte. Im J. 1744 erschien G. in London und erregte als Violinist ein Aufsehen, wie es bis zu des Schauspielers Garrik's Zeiten unerhört gewesen war; zugleich verschaffte er sich durch Compositionen der verschiedensten Art Eingang beim englischen Publikum. Vier Jahre später begab er sich zu einem achtzehnmonatlichen Aufenthalt nach Paris, wo er, nachdem er im *Concert spirituel* Alles für sich begeistert hatte, der erklärte Liebling des Hofes wie des Publikums war. In dieser Zeit soll er auch erfolgreich in Deutschland aufgetreten sein. Nach London 1750 zurückgekehrt, benutzte er sein Ansehen, um einen bleibenden Einfluss zu erlangen. Wie sehr ihm dies gelang, bewiesen die Morgenconcerte in seinem Hause, zu denen sich die feine Welt drängte und die theuer aufgewogenen Unterrichtsstunden im Violinspiel und Gesang, die er ertheilen musste. Als Concertmeister 1755 führte er überdies eine neue Disciplin und bessere Manier des Vortrags ein. Zweimal, 1756 und 1763, machte er den Versuch als Unternehmer der italienischen Oper Glück und Glanz im grösseren Maassstabe an sich zu fesseln, bezahlte aber schliesslich das Wagniss mit Verlust seines ganzen Vermögens, und weder die Wiederaufnahme seiner Concerte und seiner Lectionen, noch die vermehrte Herausgabe der verschiedenartigsten Compositionen vermochte ihn wieder in die Höhe zu bringen. Hatte er früher seine Nebenbuhler Festing und Brown verdunkelt, so wurde er selbst jetzt durch Wilh. Cramer in den Schatten gestellt. Er verliess in Folge dessen 1784 England und ver-

weilte, unterstützt von dem Gesandten Sir William Hamilton, einige Jahre in Neapel, bis er sich hochbetagt zu einer Kunstreise nach Russland aufraffte, auf welcher er jedoch im September 1796 zu Moskau starb. — Als Virtuose zeichnete sich G. durch edlen schönen Ton und vollendete Fertigkeit, sowie durch feinen Geschmack und elegante Haltung aus, während er als Instrumentalcomponist warhaft unerschöpflich in Erfindung von Variationen, Solos, Concerten und Duetten für Violine erschien. Zu den 52 im Druck erschienenen Werken auf instrumentalem Gebiete kommen noch Trios, Quartette und Quintette für Streichinstrumente, Sonaten für Clavier und Violine u. s. w. Ferner erschienen von ihm noch *Italian songs*, *english songs*, sogenannte *catches* und eine Sammlung von Duetten. Ein Oratorium »*Ruth*« gelangte 1772 (auch 1787 noch einmal) ohne grösseren Erfolg in London zur Aufführung, wie schon früher seine Opern »*Enea e Lavinia*« (1746), »*Roswita*« (1757) und »*Siroë*« (1764). Auch an dem Pasticcio »*Cleonice*« (1764) hatte er compositorischen Antheil und in der englischen Operette versuchte er sich mit der »Liebe auf dem Dorfe«, aufgeführt im J. 1747. Die Bibliothek in Dresden bewahrt von ihm im Manuscript zwei Arien und ein Rondo für Sopran. — Seine Gattin, Violenta G., geborene Vestris, die er 1750 in Paris heimgeführt hatte, war eine vorzügliche Sängerin, welche ihrem Manne in London bei der Ertheilung von Gesangunterricht erfolgreich zur Seite stand.

Giardinieri (ital.), Gärtnerlieder, Gesänge, deren sich die Gärtner zum Lobe ihrer Kunst bedienen.

Giarnovichi, s. Giornovichi.

Gibbons, eine englische Tonkünstlerfamilie, deren weit verbreiteter Ruf auf folgende drei Brüder zurückführt. 1) Roland G., der sich italienisirt Orlando G. nannte, der berühmteste Träger dieses Namens, wurde 1583 zu Cambridge geboren, wo er so tüchtige musikalische Studien machte, dass er, erst 21 Jahr alt, zum Organisten der königl. Kapelle ernannt wurde und 1622 die musikalische Doctorwürde der Universität zu Oxford sich erwarb. Er starb aber schon im J. 1625 zu Canterbury an den Blattern, als er eben die ihm aufgetragene Festmusik zur Vermählungsfeier Karls I. mit Henriette von Frankreich vollendet hatte. Wie hoch verehrt er als Kirchencomponist dasteht, zeigt der Umstand, dass fast keine der zahlreichen englischen Kirchenmusik-Sammlungen Anthem's und Services von ihm vermissen lässt. *Lessons for the Virginal* von ihm weist die Sammlung »Parthenia« und Orgelstücke Smith's »*Musica antiqua*« auf. Er selbst hat Madrigale (London, 1612) veröffentlicht. Am Meisten rühmt man noch jetzt sein »Hosianna«. Sein Porträt befindet sich im vierten Bande von Hawkin's Musikgeschichte. — Sein Sohn, Christopher G., wurde hauptsächlich von seinem Oheim Ellis G. zum tüchtigen Musiker gebildet, erhielt ebenfalls früh Anstellung in der Kapelle Karl's I. und wurde nach der Restauration Organist an der Westminsterabtei. König Karl II. selbst, dessen Günstling er seiner bewährten royalistischen Gesinnungen wegen war, erwirkte ihm 1664 die musikalische Doctorwürde von Oxford. G., von dem man sonst nur einige Anthem's kennt, starb am 20. Oktbr. 1676 zu London. Eine verbreitete Sage nennt ihn als denjenigen Organisten, bei dem Joh. Jac. Frohberger nach seiner Ankunft in London unter unwürdiger Behandlung Balgtreterdienste verrichten musste. — 2) Edward G., der ältere Bruder Roland's, etwa 1571 zu Cambridge geboren, war in seinen jüngeren Mannesjahren Baccalaureus der Musik an der Universität seiner Geburtsstadt, sowie seit 1592 an der von Oxford. Bald darauf wurde er Organist und Musikdirektor an der Kathedralkirche zu Bristol und endlich Organist und Mitglied der königl. Kapelle zu London. Seiner Ergebenheit für die königl. Familie wegen wurde er mit seinen Söhnen vom Dictator Cromwell aus England verbannt und starb im J. 1640. Compositionen von ihm, die sehr werthvoll sein sollen, bewahrt die Universitätsbibliothek zu Oxford auf. — 3) Ellis G., der jüngste Bruder der Vorgenannten, war einer der berühmtesten Orgel-

spieler seiner Zeit und als Organist in Salisbury und Bristol angestellt. Er starb im J. 1650. Ein fünf- und ein sechsstimmiges Madrigal, beide in der Sammlung »*The triumph of Oriana*« des Thomas Morley enthalten, scheinen die einzigen Ueberbleibsel seiner sehr gerühmten Compositionsthätigkeit zu sein.

Gibel, Otto, latinisirt Gibelius, gelehrter (Mattheson sagt »grundgelehrter«) deutscher Tonkünstler, war der Sohn eines Geistlichen und 1612 zu Borg auf der Insel Femern geboren. Der Pest wegen wanderte er als Knabe nach Braunschweig zu Verwandten, die seine Erziehung übernahmen. Die Bekanntschaft und der mehrjährige Musikunterricht des 1631 aus Magdeburg verwiesenen berühmten Cantors Heinr. Grimm bestimmten G.'s Lebensrichtung. Schon 1634 wurde er zum Cantor zu Stadthagen in der Grafschaft Schauenburg ernannt. Als Subrector der Schule wurde er 1642 von dort nach Minden berufen, woselbst er nach Scheffer's Ableben Cantor und Musikdirektor wurde und bis zu seinem eigenen Tode, im J. 1682, in ausgezeichneter Art wirkte. Seine Werke führt ziemlich vollständig das Gerber'sche Lexikon vom J. 1812 auf. Ueberwiegend theoretischen Inhalts, sei von denselben hier genannt: »*Pars generalis introductionis musicae theoreticae didacticae vol. I.* (Bremen, 1660). Die Herausgabe des zweiten Theils dieses wichtigen Werks verhinderte der Mangel an Mitteln für den Stich der dazu erforderlichen Figuren. Ferner veröffentlichte er: »Geistliche Harmonien von einer bis fünf Stimmen, theils ohne, theils mit Instrumenten« (Hamburg, 1671). G. schlug auch, statt der bisher gebräuchlichen *ut, re, mi, fa, sol, la* auf dem Clavier die natürlichen Claves vor.

Gibelli, Lorenzo, italienischer Kirchencomponist aus Bologna und in seiner Vaterstadt als Kapellmeister an der Kirche San Bartolomeo angestellt, in welcher Stellung er hochbetagt im J. 1811 starb. Er war zugleich Mitglied der berühmten philharmonischen Akademie von Bologna und galt für einen der letzten Schüler des Padre Martini. Jedoch findet sich sein Name in P. della Valle's »*Memorie storiche del P. Martini*« an betreffender Stelle nicht mit aufgeführt. Burney, der auf seiner italienischen Reise G. in Bologna besuchte, bezeichnet ihn als einen gelehrten, aber melodiearmen Musiker. G.'s hinterlassene Compositionen befinden sich in der Bibliothek seiner Kirche; ein Kyrie und Gloria von ihm war im Besitz der Rellstab'schen Familie in Berlin.

Gibellini, Eliseo, italienischer Componist aus der römischen Schule, wirkte um die Mitte des 16. Jahrhunderts, da 1548, 1552 und 1565 zu Venedig und Rom fünfstimmige Motetten, dreistimmige Madrigale und fünfstimmige Messen von ihm erschienen. — Etwa ein halbes Jahrhundert später lebte ein anderer Kirchencomponist, Namens Girolamo G., von dem eine Sammlung »*Salmi spezzati a due e tre voci*« (Venedig, 1624) erhalten geblieben ist. — Noch später findet man einen Augustinermönch und Kapellmeister am St. Stephansdom zu Wien, Nicola G. geheissen. Derselbe war aus Norica im Kirchenstaate gebürtig und veröffentlichte »*Motetti a più voci concertati*« (Wien, 1655).

Gibert, Paul César, französischer Vocalcomponist, war der Sohn eines königl. Hausofficianten zu Versailles, woselbst er 1717 geboren wurde. Seine musikalische Ausbildung erhielt er von anerkannten Meistern in Italien. Er wirkte als Musiklehrer in Paris, von welcher Thätigkeit seine »*Solféges ou leçons de musique sur toutes les clefs et dans tous les tons, modes et genres avec accompagnement d'une basse chiffrée etc.*« (Paris, 1783) Zeugniss ablegen. Ausserdem hat er Opern und Divertissements componirt, als: »*La Sybille*« (1758), »*Le carneval d'été*« (1759), »*La fortune au village*« (1760), »*Apelle et Campaspe*« (1763), »*Deucalion et Pyrrhe*« (1765) u. s. w. G. selbst starb im J. 1787 zu Paris.

Giboni, Gilbert, französischer Orgelspieler und Componist, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Organist an der Kathedralkirche zu Orleans und hat Arien, Chansons u. s. w. seiner Composition veröffentlicht.

Gibson, Edward, ein gründlicher und zu seiner Zeit hochgeachteter eng-

lischer Musikgelehrter, geboren 1669 zu Knip, gestorben 1748 zu London, hat u. A. ein treffliches Werk über englische Kirchenmusik verfasst.

Gide, Casimir, französischer dramatischer Componist, geboren 1798 zu Paris, war der Sohn eines Buchhändlers und für denselben Stand bestimmt. Die Musikstudien im Pariser Conservatorium sagten ihm jedoch weit mehr zu, und er schrieb auch bald Vaudevilles und Musik für Dramen. Dennoch hatte er mit einer grösseren Oper »*Le roi de Sicile*«, 1830 in der *Opéra comique* aufgeführt, keinen Erfolg, um so grösseren jedoch schon 1832 mit dem grossen, mit Halévy gemeinschaftlich componirten Ballet »*La tentation*«, dessen beliebt gewordene Tanzstücke meist von G. herrührten. Die darauf folgende einaktige Oper »*L'angelus*«, 1834 gegeben, missfiel nicht gerade, behauptete sich aber auch nicht. Grossen Erfolg hatte er wieder 1836 mit der Musik zu dem Ballet »*Le diable boiteux*«. Damals übernahm G. durch Erbschaft das Geschäft seines Vaters und schwieg lange Zeit. Er ist überhaupt hierauf nur noch einmal und zwar 1847 an der Grossen Oper mit dem Ballet »*Ozaï*« öffentlich hervorgetreten.

Glehne, Heinrich, vortrefflicher deutscher Tonkünstler und Dirigent, lebt in Karlsruhe in dem Amte eines Direktors des grossherzogl. Kirchenchors und der Hofkirchenmusik, sowie des Vereins Cäcilia, welchen er durch gediegene Aufführungen zu Rang und Bedeutung erhoben hat. Er ist auch der Verfasser einer kleinen werthvollen Schrift, betitelt: »Zur Erinnerung an Ludw. Spohr, ein kunstgeschichtlicher Vortrag über dessen Leben und Wirken« (Karlsruhe, 1860).

Giese, Theophil Christian, ein tüchtiger Kenner des Orgelwesens, zu Crossen 1721 geboren und ebendaselbst 1788 gestorben, gab nicht unwichtige historische Nachrichten über die Orgeln der Petri- und Paulkirche in Görlitz heraus, wie er denn auch noch mehrere einschlägige Schriften veröffentlichte.

Giesskannenknorpel, ein bewegliches Glied im menschlichen Kehlkopfe. S. Kehlkopf und Stimmorgan.

Giesslade heisst das Gestell, in welchem die Orgelbauer die Platten zu den metallenen Pfeifen der Orgeln giessen. Nachdem der flache Guss derselben vollendet ist, werden sie gehobelt, in cylindrische Form gebracht und gelöthet.

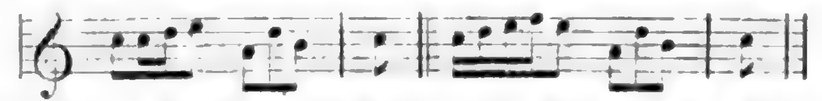
Giga (ital.), s. Gigue (französ.).

Gigault, Niclas, trefflicher französischer Orgelspieler und fleissiger Componist für sein Instrument, geboren um 1645 zu Claye en Brie, genoss den Unterricht des Organisten Titelouze zu Paris und versah nach einander das Organistenamt an mehreren Pariser Kirchen. Er veröffentlichte: »*Livre de musique pour l'orgue, contenant plus de* 180 *pièces de tous les caractères, dédié à la Vierge*« (Paris, 1685); ferner: »*Livre de noëls diversifiés à* 2, 3 *et* 4 *parties*« (Paris, 1685).

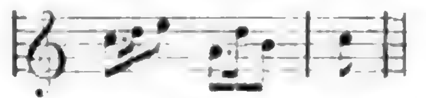
Gigli, Giulio, italienischer Vocalcomponist des 16. Jahrhunderts, aus Imola gebürtig, hat von sich und 27 andern Componisten (München, 1585) eine Sammlung mehrstimmiger Gesangstücke über einen und denselben Text veröffentlicht. — Ein Zeitgenosse von ihm war Tommaso G., ein Madrigalencomponist, der Sicilien zur Heimath hatte und von dessen Composition sich Stücke in der Sammlung »*Infidi lumi*« (Palermo, 1603) befinden. — Etwa hundert Jahre später lebte und wirkte als Componist und ausübender Musiker Giovanni Battista G., genannt *il Tedeschino*, welcher in den Diensten des Grossherzogs von Toscana stand und Kirchen- und Kammer-Sonaten seiner Composition (Bologna, 1690) herausgab.

Gigue, auch **Gique** geschrieben (franz.; ital.: *Giga*), ein alter, bis tief in das 18. Jahrhundert, damals besonders auf der Opernbühne gepflegter Tanz, sowie eine in älteren Suiten und Partiten anzutreffende Musikform im Charakter dieses Tanzes, von überwiegend lebhaftem und munterem Gepräge, über dessen Ursprung noch immer nichts Gewisses ermittelt ist. Nach Mattheson (vergl.

dessen »Kern melod. Wissensch.«) gab es zu Anfange des 18. Jahrhunderts vier Arten von G.'s: die englischen, spanischen, canarischen und welschen. Die englischen oder gewöhnlichen Giguen »haben zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet«. Die spanischen G.'s, auch Loures genannt, werden langsamer genommen und zeigen »ein stolzes, aufgeblasenes Wesen, deswegen sie bei den Spaniern sehr beliebt sind«. Die canarischen G.'s dagegen »müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabei ein wenig einfältig sein«. Die welschen G.'s endlich dienten nicht zum Tanzen, sondern nur zum Geigen, wovon denn auch wohl ihr Name (Giga, d. i. Geige) herkommen mag und »neigen sich gleichsam zu der äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art, etwa wie der Strom-Pfeil eines Baches«. — Für die anfangs schon angedeutete Schnelligkeit der Bewegung spricht die in den Claviersuiten Händel's den betreffenden Stücken öfter vorgesetzte Tempobezeichnung *Presto*. Meist stehen die G.'s in gerader Taktart, aber mit ungerader (dreitheiliger) Gliedtheilung, also z. B. im $^{12}/_{8}$- oder im $^{4}/_{4}$-Takt mit Triolen. Im $^{12}/_{8}$-Takt bewegen sich grossentheils die G.'s Händel's, die beinahe ausnahmslos für Musterstücke dieser Gattung gelten dürfen; doch finden sich bei ihm auch Beispiele von $^{12}/_{16}$- und $^{24}/_{16}$-, bei J. S. Bach auch von $^{4}/_{4}$- und $^{4}/_{2}$-Takt. Beispiele im $^{6}/_{8}$-Takt sind ziemlich häufig, besonders bei Gluck und den Balletcomponisten derselben Zeit, im einfach oder zusammengesetzt dreitheiligen Metrum seltener (im $^{3}/_{8}$ z. B. deutsche Händelausgabe Bd. 2, Samml. 7 Nr. 7; im $^{9}/_{16}$ Bachausg. III). Als eigentliche Tanzweise besteht die G. aus zwei Repetitionen von je acht Takten und pflegt kürzere Noten als Achtel nicht zu verwenden. In Tonsätzen im Charakter der G. ist jedoch ihre Länge, wie auch der aller übrigen Tanzarten in dieser Verwendung, weder an eine bestimmte Taktzahl noch an ein strenges Metrum gebunden, indem zuweilen das zweite Achtel des Taktes in zwei, oder die zwei ersten Achtel in vier Sechszehntheilen zertheilt erscheinen, z. B.:



In der langsamer zu nehmenden Loure (s. d.), die im Tanz fast nur im $^{3}/_{4}$-Takt vorkommt, erscheint das erste Achtel in der Regel punktirt, also:



und ebenso auch in den canarischen G.'s, nur dass letztere kurz sind, im $^{3}/_{8}$-Takt stehen und sehr geschwind vorgetragen werden. In Händel's Mustergiguen zeigt sich nirgends eine Theilung der ersten Achtel in Sechszehntheile, vielmehr erscheint fast immer eine in gleichen Noten (Achteln oder Sechszehntheilen) fortlaufende Bewegung, selten nur, dass andere Metren vorkommen. Dieselbe metrische Gleichförmigkeit findet sich bei J. S. Bach gleichfalls, ist aber ebenso häufig zu Gunsten einer mannigfaltigeren Rhythmik bei Seite gelassen. Die Abtheilung des ganzen Satzes in zwei Repetitionen ist auch in den G.'s der Suiten fast immer respectirt; es kommen jedoch auch Ausnahmen vor, in denen der Satz ohne Wiederholungszeichen in einem Zuge fortlaufend bis zu Ende geschrieben ist (vgl. deutsche Händelausg. II. 6). Wie die Benennungen der meisten Tanzweisen diente auch der Ausdruck *a tempo di Giga* als Tempo- und Vortragsbezeichnung für andere Sätze, die keine wirklichen G.'s, sondern nur im Charakter derselben geschriebene Gesänge, fugirte Tonstücke oder a. m. waren. — Ein Saiteninstrument mit Namen Gigue oder Giga führten die Menestrels des 12. und 13. Jahrhunderts, jedoch ist die Beschaffenheit und Spielart desselben längst in völlige Vergessenheit gerathen. Im 12. Jahrhundert dürfte das Wort erst, an Stelle der deutschen Benennung Fiedel, auf die Geige übertragen worden, vordem aber ein zither- oder lauten-

artiges Instrument gewesen sein. Dass es, wie Einige behaupten, eine Flötenart gewesen, lässt sich ebenso wenig haltbar beweisen.

Gil, portugiesischer Franciscanermönch und Kirchencomponist, geboren in Lissabon zu Ende des 16. Jahrhunderts, studirte die Musik bei Duarte Lobo und versah später bis zu seinem Tode, im J. 1640, das Amt eines Kapellmeisters in einem Kloster seines Ordens zu Guarda. Machado (in der *Bibl. lusit. II. p.* 380) führt mehrstimmige Messen, Motetten und Psalme von G.'s Composition auf.

Gil, Francisco d'Assisi, hervorragender spanischer Musiktheoretiker und Componist der Gegenwart, geboren 1829 zu Cadix, machte seine musikalischen Studien in seiner Heimath. Als er sich im J. 1850 damit beschäftigte, den *Traité d'harmonie* von Fétis in's Spanische zu übersetzen, entbrannte in ihm das Verlangen, den direkten Unterricht dieses Tonlehrers zu geniessen. Er begab sich zu diesem Zwecke noch in demselben Jahre nach Brüssel und führte seinen Wunsch aus. Nach einem dreijährigen Cursus der Harmonie- und Compositionslehre kehrte er nach Spanien zurück und wurde zum Professor der theoretischen Fächer am Conservatorium zu Madrid ernannt. In dieser Stellung brachte er mehrere spanische Opern und Zarzuelas auf die Bühne, betheiligte sich als der gelehrteste Mitarbeiter an den Leitartikeln der *Gaceta musical de Madrid* und verfasste einen »*Trattado elemental de armonia*« (Madrid, 1856).

Gilbert, Alfons, französischer Orgelvirtuose und Kirchencomponist, geboren 1805 zu Paris, studirte die Musik sehr erfolgreich auf dem Conservatorium seiner Geburtsstadt und wurde wegen seiner Compositionen von diesem Institute wie von der Akademie wiederholt durch Preise ausgezeichnet. Zum Organisten der Hauptkirche von Notredame in Paris ernannt, veröffentlichte er eine Reihe von Messen, Motetten, Cantaten u. dergl., sowie von Orgelstücken.

Gilbert, Marie, tüchtige und intelligente nordamerikanische Pianistin, geboren 1845 zu New-Haven, erhielt einen gründlichen wissenschaftlichen Unterricht und wurde im Clavierspiel vom Prof. Barber unterwiesen. Von 1861 bis 1866 besuchte sie das Conservatorium der Musik zu Leipzig und liess sich hierauf als Musiklehrerin in New-York nieder. Auch als Componistin und musikalische Schriftstellerin hat sie ein angenehmes Talent bekundet; ihre Gesänge und Clavierstücke sind jedoch noch nicht im Druck erschienen.

Gilbertus, französischer Geistlicher, war anfangs Mönch zu Fleury in Burgund, später Erzbischof zu Rheims und Ravenna und endlich, von 999 an bis zu seinem im J. 1003 erfolgten Tode, unter dem Namen Sylvester II. Papst der römisch-katholischen Christenheit. Er ist auch musikalisch höchst merkwürdig, da er nach Bernardino Baldi's u. A. Zeugnisse Orgeln, die durch Dampf Töne erzeugten, erfunden haben soll.

Giles, Nathaniel, ausgezeichneter englischer Kirchencomponist und Orgelspieler, geboren 1558 zu Worcester, war um 1585 Baccalaureus der Musik, sowie Organist und Chordirektor an der St. Georgskapelle zu Windsor. Nach Ableben William Hunni's im J. 1597 wurde G. die Oberleitung der königl. Chorschüler und nicht lange darauf auch das Organistenamt an der königl. Kapelle übertragen. Gestützt auf das Baccalaureat bewarb er sich 1607 um die musikalische Doctorwürde, die ihm aber erst im J. 1622 ertheilt wurde. Er starb im hohen Greisenalter am 24. Jan. 1633 zu London. Seine Compositionen zählt Hawkins den classischen des 17. Jahrhunderts bei.

Gillern, Hugo **von**, deutscher Opernsänger, s. Krüger.

Gilles, Henri Noël, französischer Oboevirtuose, geboren 1779 zu Paris, trat 1796 in das neu gegründete Conservatorium seiner Geburtsstadt und genoss daselbst auf Oboe und englischem Horn den trefflichen Unterricht Salentin's. Preisgekrönt wurde er 1799 in das Orchester des Theaters Feydeau gezogen, von wo er 1803 in das der Italienischen Oper überging, welchem letzteren er

bis 1814 angehörte. Auch als Concertspieler war er in dieser Zeit sehr geschätzt und sein schöner Ton, seine fertige und dabei elegante Technik fanden die höchste Anerkennung. Da er entschiedener Imperialist war, so verliess er mit Eintritt der Restaurationsepoche Frankreich, wanderte nach Amerika aus und nahm seinen Aufenthalt zuerst in New-York, darauf in Philadelphia. — Als Componist ist er nur mit Variationen für Oboe, Stücken für Guitarre und einigen Romanzen, die in Paris erschienen sind, hervorgetreten.

Gilles, Jean, bedeutender französischer Kirchencomponist, geboren 1669 zu Tarascon, studirte die Musik bei Poitevin, Kapellmeister zu Aix in der Provence, welcher zu derselben Zeit auch Lehrer Campra's war. Nach seines Lehrers Tode trat er in dessen Amt ein, vertauschte dasselbe jedoch bald mit einem gleichen in Ayde. Später kam er als Kapellmeister der St. Stephanskirche nach Toulouse, starb aber, als Meister der Composition im ganzen südlichen Frankreich anerkannt, daselbst schon im J. 1705. Seine Werke, namentlich ein Requiem von ihm, wurden hochgeschätzt und befinden sich im Manuscript auf der Staatsbibliothek zu Paris.

Gimeno, Giovachino, hervorragender spanischer Tonkünstler der neuesten Zeit, 1817 geboren, hat sich durch seine Cantaten, Ave Maria's und andere geistliche und weltliche Gesangwerke einen bedeutenden Ruf in seinem Vaterlande erworben.

Ginestet, Prosper de, französischer Componist und Musikschriftsteller wurde um 1796 als Sohn eines Beamten zu Aix in der Provence geboren. Vom Musikstudium sprang er ab, als ihm ein Officierspatent in der Garde Ludwigs XVIII. winkte. Jedoch trat er, wenn auch nicht erfolgreich, 1827 mit der Oper »*L'orphelin et le brigadier*« und 1830 mit »*François I. à Chambord*« zu Paris in die Oeffentlichkeit. Da er Anhänger der älteren Bourbonenlinie war und blieb, so nahm er nach der Julirevolution seinen Abschied vom Militär, trat zur legitimistischen Opposition und betheiligte sich mit politischen, sowie auch mit musikalischen Artikeln an der Redaktion des »*L'avenir*«, Organs dieser Partei. Im J. 1833 brachte er noch seine Oper »*Le mort fiancé*« zur Aufführung. Sonst hat er noch Sonaten für Pianoforte und Violine und für Pianoforte und Violoncello geschrieben. — Sein Bruder, Emil de G., war ein trefflicher Dilettant auf dem Violoncello und hat für dieses Instrument mit Pianofortebegleitung Verschiedenes componirt und veröffentlicht.

Ginglarus, s. Flöte.

Gingria oder **Gingras** (griech.: γίγγρας) ist der Name einer kleinen, etwa eine Spanne langen, mit einem Kernmundstück versehenen Pfeife der alten Phönicier oder Syrier, die des melancholischen Charakters ihrer Töne wegen bei Trauermusiken im Gebrauche (vgl. Marpurg, krit. Einleit. S. 217) und vielleicht identisch mit dem altägyptischen, von den Griechen Giglaros, corrumpirt Ginglaros (s. Flöte), genannten Instrumente war. — Gingrina wurde auch die Schalmei genannt, wie Mattheson sagt: »von dem Kaken, so sie von sich giebt, gleich einer Gans, deren *proprium* ist *gingrire*«. In Till's Dicht-, Sing- und Spielkunst befindet sich eine Abbildung dieses Instruments. Vgl. auch *Athenaeus lib.* 4.

Ginguené, Pierre Louis, verdienstvoller französischer Literarhistoriker, Kritiker und Musikschriftsteller, geboren am 25. April 1748 zu Rennes in Bretagne, eignete sich früh grosse Sprachenkenntniss und Fertigkeit in der Dichtkunst, Malerei und Musik an. Die letztere namentlich studirte er in Paris überaus gründlich, wie dies gleich anfangs die polemischen Schriften bewiesen, in denen er während der Fehde der Gluckisten und Piccinisten als Verfechter der italienischen Musik auftrat. Nach einem sehr wechselvollen, von 1794 bis 1802 auch verschiedenen Staatsämtern gewidmeten Leben, während dessen er seinen Studien niemals ungetreu wurde, starb er am 16. Novbr. 1816 zu Paris. Als vortrefflicher musikalischer Schriftsteller legitimirte er sich mit folgenden interessanten Werken: »*Lettres et articles sur la musique, insérés*

dans les journaux sous le nom de Mélophile pendant nos dernières querelles musicales, en 1780, 81, 82, 83« (Paris, 1783); »*Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini*« (Paris. 1800); »*Dictionnaire de musique de l'encyclopédie méthodique*« (2 Bde., Paris, 1791 bis 1818). Letztgenanntes Werk ist von G. und Framéry begonnen und vom Abbé Feyton vollends herausgegeben worden; G. selbst hat nur die historischen Artikel für den ersten Band verfasst. Endlich findet man in seinem Hauptwerke, der »*Histoire littéraire d'Italie*« (8 Bde., Paris, 1811 bis 1819), welcher Salfi noch einen neunten Band hinzufügte, gründliche und interessante Nachweise über italienisches Musikwesen des 11. Jahrhunderts, über Guido von Arezzo, über die provençalischen Trobadors, über einige berühmte italienische Tonkünstler des 14. und 15. Jahrhunderts, besonders über Francesco Landino u. A., über die Anfänge der Oper u. s. w.

Gini, Giovanni Antonio, italienischer Operncomponist, geboren zu Ausgange des 17. Jahrhunderts im Piemontesischen, war um 1728 Kapellmeister zu Turin und führte daselbst seine Opern »*Mitridate*« und »*Tamerlano*« auf.

Ginistet, Prosper de, s. Ginestet.

Giocondo, als Adverbium *giocondamente* (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ausgelassen, lustig. In Verbindung mit der Präposition *con* wird das von G. abgeleitete Substantiv *giocondezza* oder *giocondità* in derselben Bedeutung gebraucht.

Giocoso oder **Giojoso** (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung »fröhlich«, scherzend«, »tändelnd«.

Gioja, Gaëtano, italienischer Balletcomponist von Ruf, 1810 als Orchesterdirektor in Turin und 1815 in gleicher Eigenschaft am Pergolatheater zu Florenz angestellt, starb, nachdem er kaum das dreissigste Lebensjahr überschritten hatte, im J. 1826 zu Mailand. Von seinen Balletpartituren haben den meisten Erfolg gehabt: »*Cesare in Egitto*«, »*Le nozze di Figaro*«, »*Gundeberga*«, »*I Morlacchi*«, »*Niobe*«, »*Odoacre*«, »*Tamerlano*« u. s. w.

Giordani, Antonio, italienischer Kirchencomponist, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche der zwölf Apostel zu Rom und hat von seiner Composition 23 zweistimmige Offertorien (Rom. 1724) veröffentlicht. — Ein älterer Componist dieses Namens, Giacomo G., lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und ist der Autor einer dreistimmigen Passionsmusik mit Instrumentalbegleitung, die sich im Manuscript in der Santini'schen Sammlung in Rom befindet, vielleicht dasselbe ziemlich kunst- und werthlose Tonwerk, welches unter dem Titel »*L'agonia di nostro signore*« sammt einem Offertorium in zwanzig Manuscriptblättern die k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt.

Giordani, Giuseppe, fruchtbarer italienischer Componist, besonders von Opern, wurde im J. 1753 zu Neapel geboren und kam sehr jung auf das *Conservatorio di Loreto,* wo er Mitschüler Cimarosa's und Zingarelli's wurde. Sein Vater, seine zwei Brüder und drei Schwestern bildeten eine kleine Truppe, welche in einem Miniaturtheater Neapels ohne fremde Beihülfe komische Operetten, Farcen u. dergl. aufführte. Im J. 1762 ging diese Gesellschaft nach London, wo sie in einer Bude am Haymarket in solcher Art Furore machte, dass sie bald eigens für das Coventgarden-Theater engagirt wurde. G. musste damals noch zurückbleiben und sich fleissigen Musikstudien widmen. Achtzehn Jahr alt, zeichnete er sich denn auch als Clavierspieler und Violinist sehr ehrenvoll aus und schrieb bereits für das Theater in Pisa seine erste Oper, betitelt »*L'astuto in imbroglio*«. So weit vorgerückt, beschied ihn sein Vater 1771 nach London, und dort debütirte er als Componist 1772 erfolgreich mit einem Pasticcio, dem er alsbald seine Oper »*Antigono*« folgen liess. Um zu Vermögen und Unabhängigkeit zu gelangen, ertheilte er Clavier- und Gesangunterricht, gab mehrere seiner Vocal- und Instrumentalcompositionen heraus und trat auch noch einmal als dramatischer Componist mit einer komischen Oper »*Il baccio*« (1779) auf. Nachdem er seinen Zweck in London nach Wunsch

erreicht hatte, ging er gegen Ostern 1782 wieder nach Italien und führte noch in demselben Jahre zu Mantua seine Oper »*Il ritorno d'Ulisse*« auf; dieser liess er bis 1792 für verschiedene andere Hauptbühnen seines Vaterlandes nicht weniger als 22 andere folgen, z. B. »*Erifile*«, »*Osmane*«, »*Scipione*«, »*La Vestale*« u. s. w., beschäftigte sich jedoch auch mit der Composition von Oratorien. Im J. 1793 wurde er als Kapellmeister der königl. italienischen Oper nach Lissabon berufen, starb aber daselbst schon im Mai 1794. Ausser Opern und Oratorien hat er noch Quintette, Quartette, Trios für Clavier und Bogeninstrumente, Streichquartette, Violinconcerte, Sonaten und Uebungsstücke für Clavier, italienische Canzonetten, englische Songs, Duette für zwei Sopranstimmen u. s. w. componirt und grossentheils veröffentlicht. Auch mehrere Psalme und Litaneien seiner Composition sind bekannt geworden. — Sein älterer Bruder Tommaso G., zu Neapel um 1744 geboren, war bei den oben erwähnten Familienvorstellungen Buffosänger und lebte hierauf als Musiklehrer und Componist zu London. Im J. 1779 verband er sich mit Leoni, um in Dublin eine italienische Oper zu begründen, welches Unternehmen aber total missglückte. G. blieb in Dublin, verheirathete sich daselbst und lebte noch im J. 1816. Er ist der Componist des Oratoriums »*Isacco*« und der englischen Oper »*Perseverance, or the third time is the best*«, 1789 in Dublin aufgeführt. Ferner schrieb und veröffentlichte er theils in London, theils in Haag Trios für zwei Flöten und Violoncello, Flötenduette, Clavierstücke, englische Gesänge und *Duettini italiani*. Viele Werke seines Bruders gingen irrigerweise unter seinem Namen, so auch besonders die obengenannte Oper »*Il baccio*«.

Giorgetti, Ferdinando, italienischer Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Florenz geboren, hat von seinen musikalischen Arbeiten ein Violinconcert, Duette und Variationen für Violine, Clarinette und Violoncello u. A. in Italien und zum Theil auch in Deutschland veröffentlicht.

Giorgi, Filippo, ein vorzüglicher italienischer Operntenorist, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf dem Gipfel der Gunst stand. Seine Hauptwirkungsstätten waren das Theater Argentina in Rom und das italienische Theater in St. Petersburg. — Ein älterer Zeitgenosse von ihm war Giovanni G., Componist der römischen Schule und seit 1719 Kapellmeister an der Kirche *San Giovanni in Laterano*. Derselbe starb im Januar 1725 zu Rom und hinterliess seine Manuscripte, bestehend in Messen, Psalmen, Offertorien u. s. w., den Kirchen *San Giovanni in Laterano* und *Santa Maria maggiore*.

Giorgio, Giuseppe, angesehener italienischer Violinvirtuose, geboren 1777 zu Turin, war ein Schüler Colla's, erschien 1807 in Paris als Concertspieler, ohne jedoch aussergewöhnliche Beachtung zu finden. Auf Empfehlung Blangini's kam er in die Kapelle des Königs von Westphalen in Kassel und seine Gattin, eine Sängerin, an die dortige Hofoper. Nach Auflösung des westphälischen Königreichs, im J. 1813 machten Beide erfolgreiche Concertreisen, bis sich G. 1820 endlich bleibend in Paris niederliess, wo er von 1823 bis 1834 erster Violinist im Orchester der *Opéra comique* war. Seine Wirksamkeit als Componist bezeichnen Trios für Streichinstrumente, Violinduette, Variationen und Potpourris für Violine, welche in Paris gedruckt erschienen sind.

Giornovichi, Giovanni Mane, in Deutschland Jarnovich genannt, ausgezeichneter und berühmter Violinvirtuose und guter Componist für sein Instrument, wurde 1745 zu Palermo geboren, erhielt seinen Musikunterricht von Lolli und galt bald als Lieblingsschüler dieses Meisters. Seine erste grosse Kunstreise führte ihn um 1770 nach Paris, wo er im *Concert spirituel* mit dem sechsten Violinconcerte seines Lehrers auftrat, jedoch nur einigen äusseren Beifall hatte. Erst in einem zweiten Concert und durch eine eigene Composition gewann er die Gunst der Pariser ganz und voll und zwar in dem Maasse, dass seine vornehme und elegante Art zu spielen für mustergültig erklärt wurde, so dass sich lange jeder Virtuose, um zu gefallen, darnach richten musste.

Gleichzeitig wurden seine Compositionen sehr beliebt. Im J. 1779 folgte er einem Rufe nach Berlin und gehörte dort der Kapelle des Kronprinzen bis 1783 an, in welchem Jahre er seine von grossartigen Erfolgen gekrönten Concertreisen, zunächst nach St. Petersburg, Warschau, Wien (1786) und anderen Hauptstädten antrat. In London war er 1792 und bis zur Ankunft Viotti's der Alleinherrscher im Reiche des Violinspiels, und er würde sich auch neben diesem Rivalen noch behauptet haben, wenn nicht sein ungeregeltes Leben, sein arrogantes, streitsüchtiges Auftreten, welches ihn schon in Paris und Berlin unmöglich gemacht hatte, auch hier ihm den dauernden Aufenthalt verdorben hätte. Ein Ehrenhandel mit J. B. Cramer, der mit einer von G. nicht angenommenen Herausforderung endigte, gab seiner Popularität den Rest, und er begab sich 1796 nach Hamburg, wo er als Concert- und — Billardspieler Lorbeeren und Gold gewann. Von dort aus besuchte er 1797 und 1802 noch einmal Berlin und fand unverminderten enthusiastischen Beifall. Ende des letzteren Jahres reiste er nach St. Petersburg und war bis zu Rode's Ankunft der Löwe des Tages. Vom Schlage getroffen, starb er aber dort plötzlich bei seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Billardspiele, am 21. Novbr. 1804. Von seinem Spiele sagt Dittersdorff, der ihn 1786 hörte und über Fränzl, Scheller und Lolli setzt: »Er (G.) entlockt seinem Instrumente einen schönen Ton, hat reine Intonation, überwindet Schwierigkeiten spielend, singt vortrefflich im Adagio, hat hie und da gewisse pikante Eigenthümlichkeiten, spielt degagirt, ohne zu grimmassiren, mit einem Wort: er spielt für Kunst und Herz«. — G.'s zu ihrer Zeit sehr beliebte Compositionen bestehen in 16 Violinconcerten, 7 Sinfonien, sechs Streichquartetten, 16 Violinduetten, Violin-Sonaten mit Bassbegleitung und Variationen.

Giovanelli, Rugiero, berühmter Componist der römischen Schule, geboren um 1560 zu Velletri, weshalb er auch oft *G. da Velletri* genannt wurde. Nanini soll sein Lehrer gewesen sein; jedenfalls stand er noch ziemlich jung auf einer solchen Stufe der Meisterschaft, dass er 1587 zum Kapellmeister an der Kirche *San Luigi de' Francesi*, dann an der des *Collegium germanicum* in Rom ernannt und nach dem Tode Palästrina's würdig befunden wurde, 1594 dessen Nachfolger zu Sanct Peter im Vatican zu werden; fünf Jahre später wurde er auch in das Sängercollegium der päpstlichen Kapelle aufgenommen. Sein Todesjahr (jedenfalls erst nach 1615) ist nirgends verzeichnet. — G. muss zu den ersten Spitzen der von Palästrina und Nanini begründeten römischen Schule gerechnet werden. Seine Werke, sagt Proske, zeichnen sich durch Anmuth, Reinheit des Styls und harmonischen Wohlklang in einem Grade aus, dass nur die edelsten Tonbildner sich mit ihm vergleichen lassen. Der geläutertere Geschmack jener Zeit befreundete sich auch alsbald mit G.'s Compositionen, wie die zahlreichen Originalausgaben und Anthologien bei italienischen, deutschen und niederländischen Verlegern zur Genüge beweisen. Demungeachtet ist noch immer ein grosser Theil derselben ungedruckt geblieben. Von den Arbeiten G.'s überhaupt theilt Baini in seinem Werke über Palästrina ausführliche Notizen mit; dieselben bestehen hauptsächlich in mehreren Büchern fünfstimmiger Madrigale, fünf- bis achtstimmiger Motetten, dreistimmiger Canzonetten, Vilanellen u. s. w., die in der Zeit von 1586 bis 1594 zu Venedig und Rom gedruckt worden sind. Mehrere Motetten und Psalme von ihm sind in den von Fabio Costantini 1615 bis 1617 herausgegebenen Sammlungen enthalten, ebenso Madrigale in vielen anderen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammenden Sammlungen. Unter den in verschiedenen Musikarchiven Roms befindlichen Kunstschätzen aus der Feder G.'s, wovon besonders die päpstliche Kapelle einen reichen Vorrath von handschriftlichen Messen, Motetten und Psalmen aufweist, hebt Baini zwei- und mehrchörige Compositionen, ferner ein vierstimmiges Miserere mit achtstimmigem Schlussversett, das sehr lange in der päpstlichen Kapelle gesungen wurde, sowie eine achtstimmige Messe über Palästrina's Madrigal »*Vestiva i colli*« mit besonderer Auszeichnung her-

vor. Proske kennt noch eine Anzahl der auserlesensten, von Baini ungenannt gebliebenen Compositionen in zwei- bis zwölfstimmigem Satze, die durchgängig werthvoll sein sollen und wovon eine zwölfstimmige Messe von höchster Schönheit und geistreichstem Gepräge ist. Bemerkt sei noch, dass nach Baini's Vermuthung die von Papst Paul V. angeordnete Correctur des *Graduale romanum*, welches hierauf in einer Prachtausgabe der Medicei'schen Druckerei in Rom in den Jahren 1614 und 1615 erschien, die Frucht vieljährigen Fleisses G.'s gewesen ist. Jedenfalls hat derselbe die Herausgabe des zweiten Theiles dieses Werks (1615) noch selbst besorgt.

Gippenbusch, Jacob, musikgelehrter deutscher Jesuit, 1612 zu Speier geboren, trat 1629 in seinen Orden und lehrte nachgehends in Köln altclassische Literatur, zugleich als Chordirektor fungirend. Er starb am 3. Juli 1664 und hinterliess an gedruckten Compositionen: »*Cantiones musicae quatuor vocum*«; »*Psalteriolum harmonicum cantionum catholicarum per annum quatuor vocibus concinnatum*« (Köln, 1612); »*Cantiones et motettae selectissimae*«.

Gique, s. Gigue.

Giraffe, ein nach Art des Clavicytherium aufrechtstehender Flügel, eine Erfindung der Clavierbaukunst des 18. Jahrhunderts, welche noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gebräuchlich gewesen ist, dann aber durch die verbesserten aufrechtstehenden Pianofortes, die Vorläufer der Pianinos, gänzlich verdrängt wurde.

Giraldus Cambrensis, Sylvester, englischer Gottes- und Musikgelehrter, geboren zu Mainarpa im Cambrischen im J. 1146, widmete sich dem Priesterstande und erwarb hervorragende Kenntnisse in der Philosophie und Mathematik. Zuerst Archidiaconus zu Brechin im Norden Schottlands, wurde er von dort als Bischof von Mans nach Frankreich versetzt. Da G. seiner Gelehrsamkeit wegen vom Könige von Irland auch als Erzieher der königlichen Kinder berufen wurde, so setzte es der Neid seiner Standesgenossen durch, dass G. sein Bisthum verlor. Er starb im J. 1210 oder 1214. Unter seinen Werken befinden sich auch einige, die über Musik handeln, nämlich: in seiner »*Topographia Hyberniae, sive de mirabilibus Hyberniae*« (Frankfurt, 1602) die Capitel 11, 12, 13, 14 und 15, deren Inhalt Walther in seinem musikalischen Lexikon kurz angiebt; und »*Cambriae descriptio*«, worin viel über die Musik der Wallenser mitgetheilt und sogar behauptet wird, dass man dort schon längst mehrstimmig gesungen habe. †

Giranek, Anton, Violinist, Clavierspieler und Componist, geboren um 1712 in Böhmen, lebte einige Jahre in Prag, begab sich dann nach Warschau, wo er in der königl. Kapelle als erster Violinist angestellt wurde und starb als Musikdirektor zu Dresden am 16. Jan. 1761. — Seine Compositionen, meist ungedruckt geblieben, bestehen in 24 Violinconcerten und mehreren Concerten für Clavier, Flöte und für Gambe. G. ist der Vater der berühmten Sängerin und Tänzerin Francisca Koch (s. d.).

Girard, französischer Violoncellovirtuose und Componist, geboren um 1735 zu Paris, war seit 1762 im Orchester der Grossen Oper und als Kammermusiker des Königs von Frankreich angestellt. Ausser einer Oper hat er Sonaten und kleinere Stücke für Violoncello componirt. — Ein Pariser Ingenieur, Namens Philippe Henri de G., geboren 1775, gestorben 1845, ist der Erfinder der sogenannten *Pianos octaviants*.

Girard, Narcisse, vorzüglicher französischer Violinist und Dirigent, geboren am 27. Jan. 1797 zu Nantes, besuchte von 1817 bis 1820 das Pariser Conservatorium, an welchem Baillot auf der Violine und Cherubini im Contrapunkt seine Hauptlehrer waren. Darnach bekleidete er nach einander und zwar mit grosser Auszeichnung die Orchesterchefstellungen an der Italienischen Oper, an der *Opéra comique* und seit Habeneck's Tode 1849 an der Grossen Oper, bei welcher letzteren er sich mit Meyerbeer's »Propheten« vortheilhaft einführte. Seit 1847 war er auch Professor des Violinspiels am Pariser Con-

servatorium. Er starb am 15. Jan. 1860; sein Nachfolger als erster Orchesterdirektor der grossen Oper war Georges Hainl. Von G.'s Werken kennt man nur die kleine komische Oper »*Les deux voleurs*«, welche bei ihrer Aufführung in der *Opéra comique* (1841) viel Glück machte.

Giraud, François Joseph, französischer Violoncellist und Componist, war von 1762 bis Ende 1767 Mitglied des Orchesters der Grossen Oper in Paris und zugleich Kammermusiker der königl. Kapelle. Sein Ruf als Componist datirt jedoch schon lange vor dem J. 1762, indem er sehr erfolgreich Kirchenstücke im *Concert spirituel* zur Aufführung brachte, von denen ein »*Regina coeli*« besonders gerühmt wurde, wie er denn auch gemeinschaftlich mit Berton dem Aelteren die Oper »*Deucalion et Pyrrha*« schrieb, welche 1755 gegeben wurde. Allein componirte er noch die 1762 aufgeführte Oper »*L'opéra de société*«. Ausserdem hat er ein Buch Violoncello-Sonaten seiner Composition veröffentlicht. Er starb um 1790 zu Paris.

Girbert, Christoph Heinrich, talentvoller und fleissiger Componist, wurde als der Sohn eines armen Dorfpredigers am 8. Juli 1751 zu Fröhnstockheim bei Crailsheim in Würtemberg geboren. Sein Vater starb früh und G.'s zeitig hervortretendes musikalisches Talent erhielt erst einige, wiewohl mangelhafte Pflege, als sich die Mutter mit einem Geistlichen zu Alten-Schönbach bei Kloster Ebrach wieder verheirathete, der den Stiefsohn in Gesang, Clavier- und Orgelspiel unterwies. Bald versah G., so gut es anging, den Orgeldienst in der Kirche und erweckte die Theilnahme des Cantors Stadler in Limbach, der ihn einen Sommer hindurch gründlich unterrichtete. Durch Selbststudium brachte sich G. hierauf zu ungewöhnlicher Fertigkeit im Clavierspiel und Tonsatz, so dass er sich 1769 in Bayreuth niederlassen und mit gutem Erfolge Musikunterricht ertheilen konnte. Im J. 1784 trat er in die Stellung eines Musikdirektors der Schmidt'schen ambulanten Gesellschaft und brachte sieben seiner meist schon früher componirten Operetten zur Aufführung. Zwei Jahre später trennte er sich von dieser Truppe und blieb, ausschliesslich mit Musikunterricht und Composition beschäftigt, in Bayreuth, wo er um 1826 starb. Er hat Sinfonien, Quartette, viele Clavierconcerte, an 20 Sonaten und Sonatinen u. dergl. geschrieben, die einen leichten und gefälligen Styl bekunden, aber ohne grössere Tiefe und künstlerische Bedeutsamkeit sind.

Girelli, Santino, italienischer Tonsetzer aus Brescia, von dessen Composition fünf- bis achtstimmige Messen (Venedig, 1627) übrig geblieben sind.

Girkêh oder **Girkâh** nennen die Araber den etwa unserm *g* entsprechenden Klang ihrer Scala. Die Klänge der arabischen Tonleiter, ungefähr denen der Männerstimme gleich kommend, benennt man nämlich in der kleinen Octave jeden mit einem besonderen Namen. Jede tiefere Octave heisst wie die höhere, nur erhält der Name das Vorwort *Qab* (s. d.), was so viel als »Haupt«, «Erstes« bedeutet. Jede höhere, durch Instrumente darstellbare Octave bezeichnet man mit dem einfachen Tonnamen, ohne Rücksicht, welcher Octave er angehört. So nennt man z. B. bei *Zamr-el-soghayr* (s. d.) das g^1, g^2 und g^3 nur schlechtweg *Girkêh*. 0.

Girolamo di Navarra, berühmter spanischer Tonsetzer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der aber in Italien lebte und dort auch zu Ruf und Bedeutung gelangte. So berichtet Arteaga, ohne den dieser Name ganz unbekannt geblieben wäre, in seiner Geschichte der Oper. Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 hält G. für identisch mit Girolamo da Monte del Olmo, dessen Autorname auf einem gedruckten Motettenwerke steht und von dem man ebenfalls nichts mehr weiss. — Ein Zeitgenosse G.'s war G. da Udine, der sich auf seinem didaktischen Werke »*Il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromenti*« (Venedig, 15??) *Capo de' concerti delli stromenti di fiato della illustr. signoria di Venezia*, d. i. Rathsconcertmeister in Venedig, nennt, und nach Garzoni's »*Piazza universale di tutte le professioni del mondo*« (Venedig,

1585) ein trefflicher Componist gewesen sein soll, was übrigens auch Motetten von ihm (Venedig, 1551) darthun.

Giroust, François, französischer Kirchencomponist, geboren am 9. April 1730 zu Paris, erhielt seinen Musikunterricht vom siebenten Jahre an als Chorknabe der Maitrise der Kirche Notredame bei Goulit. Neunzehn Jahr alt, wurde er Musikmeister an der Kathedrale zu Orleans. Als 1768 der Preis einer goldenen Medaille für die beste Composition des Psalms »*Super flumina*« ausgeschrieben wurde, erkannte Dauvergne, Direktor der *Concerts spirituels* in Paris, zwei von einigen zwanzig Arbeiten als preiswerth; beide waren von G., der in Folge dessen 1769 die Musikdirektorstelle an der Kirche *des Innocents* zu Paris erhielt und 1775 auch als Nachfolger des Abbé Gauzargues zum königl. Kapellmeister zu Versailles, bald darauf auch zum Intendanten der Hofmusik ernannt wurde. Die Revolution beraubte ihn aller dieser Aemter, und er starb in Dürftigkeit am 28. April 1799 zu Versailles. — Seine zahlreichen Kirchenwerke, sowie die Originalpartitur seines Oratoriums »Der Durchgang durch das rothe Meer« sind im Besitz des Pariser Conservatoriums; Fétis bezeichnet diese Arbeiten als erbärmlich und werthlos gegenüber älteren kritischen Stimmen, welche dieselben den besten beizählen.

Girschner, Karl, deutscher Gesangscomponist, geboren 1803 zu Spandau, machte, besonders unter Zelter und Bernh. Klein, seine Musikstudien in Berlin, wo er auch 1824 nach Logier's System ein Musikinstitut errichtete. Im J. 1833 begann er die Herausgabe einer musikalischen Zeitung, die nach einjährigem Bestehen wieder einging. G. selbst wurde in demselben Jahre Organist an der neuen Kirche, ging aber schon 1835 als Theaterkapellmeister nach Danzig, bald darauf nach Basel, von dort nach Aachen, wo er die Liedertafel dirigirte und endlich 1842 nach Brüssel, in welcher Stadt er Organist an der evangelischen Kirche und Direktor des Gesangvereins »*L'eco del' Allemagne*« wurde. Als er auch Brüssel wieder verlassen hatte, wusste man lange Zeit nichts über ihn, bis er in Südfrankreich wieder auftauchte, wo er zu Libourne im Departement der Gironde im August 1860 starb. — G. war ein ebenso begabter als gewandter Componist, schrieb viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Clavierstücke, sowie die Opern »Undine«, »der Vetter aus Bremen«, »Kuss und Schuss« u. s. w. Ausserdem ist er der Verfasser einer Schrift über Logier's System und mehrerer Aufsätze in der Berliner musikalischen Zeitung von Marx.

Gis (ital.: *sol diesis*, franz.: *sol dièse*, engl.: *g sharp*), alphabetisch-syllabische Benennung* des als chromatische Halbtonserhöhung von *g* erscheinenden und die neunte Stufe unserer durch Kreuze dargestellten diatonisch-chromatischen Scala ausmachenden Tones, welcher zu *e* im Verhältniss der grossen Terz, zu *cis* im Verhältnisse der reinen Quinte u. s. w. steht. Zum Grundtone *c* verhält er sich als übermässige Quinte eigentlich wie 25 : 16; auf gleichschwebend temperirten Instrumenten aber muss er, da er auch zugleich als kleine Sexte von *c* und kleine Terz von *f*, also als *as* zu dienen hat, gleich allen anderen Tönen eine gewisse Modification (s. Temperatur) seiner Stimmung erleiden. Als Grundton einer als Haupttonart eines Tonstücks auftretenden Durtonart, also *Gis-dur*, wird er der vielen Vorzeichnungen (acht Kreuze) wegen, welche seine Scala erfordert, um gemäss der Durregel, als diatonische Durscala zu erscheinen, nicht verwendet; seine Durtonart tritt nur im Laufe der Modulation als Nebentonart auf. Seine Mollscala jedoch ist gebräuchlich. Siehe *Gis-moll*.

Gis-dur (ital.: *Sol diesis maggiore*, franz.: *sol dièse majeur*, engl.: *G sharp major*), die auf dem *gis* genannten Tone als Grundton errichtete, ihrer vielen Vorzeichnungen (acht Kreuze) wegen aber nicht gebräuchliche Durtonart (s. *Gis*), deren Scala *gis, ais, his, cis, dis, eis, fisfis* heisst; im von *C* aufsteigenden Quintencirkel würde *Gis-dur* die neunte Tonart sein.

Gis-moll (ital.: *Sol diesis minore*, franz.: *sol dièse mineur*, engl.: *G sharp*

minor) ist der Name der auf dem Tone *gis*, gemäss der Mollregel errichteten Molltonart. Damit ihre Stufenfolge die natürliche Beschaffenheit der weichen Tonleiter erhalte, müssen die Töne *f*, *c*, *d* und *a* um einen halben Ton erhöht, also in *fis*, *cis*, *dis* und *ais* verwandelt werden, und die Tonart *Gis-moll* erscheint, als Mollparallele von *H-dur* mit fünf Kreuzen Vorzeichnung hinter dem Schlüssel. Ausserdem wird die siebente Tonstufe, *fis*, wenn sie als Leitton zu dienen hat, folglich grosse Septime sein muss, durch ein Doppelkreuz um einen zweiten halben Ton erhöht, also in *fisfis* verwandelt. — In den Zeiten seit Mattheson, als man durch ästhetische Interpretation jeder Tonart eine besondere, charakteristische Färbung ablauschen zu müssen glaubte, entging auch *Gis-moll* diesem Schicksale nicht. Am prägnantesten fasst sich Schubart, wenn er in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« phantasirend sagt: »Griesgram, gepresstes Herz zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt, mit einem Wort: was mühsam durchdringt ist dieses Tones Farbe«. Noch in Schilling's und Gathy's altem Lexikon ist diese Auslegung wörtlich adoptirt und sogar durch einige Nüancen bereichert, trotzdem in jener Zeit bereits die Ueberzeugung von der Nichtigkeit einer Charakteristik der Tonarten allgemeiner Platz gegriffen hatte.

Gith (indisch) führt Willard in seinem Werke: *A Treatise on the Music of Hindostan etc. pag.* 87 als Namen einer der sieben altindischen Sangarten auf, deren uralte Melodien jetzt kaum noch annähernd wiederzugeben sind. 0.

Ghithith, גִּתִּית (hebräisch), eine in mehreren Psalmüberschriften der Bibel sich vorfindende Bezeichnung, haben verschiedene Ausleger als Namen der *Magadis* (s. d.), eines der grossen assyrischen Harfe ähnlichen Tonwerkzeugs, betrachtet, welche Ansicht jedoch gar keine haltbaren Gründe aufweist, denn die Hebräer kannten diese Harfe zur Zeit Davids wohl noch gar nicht. Nichts überhaupt beweist mit Bestimmtheit, dass G. der Name eines gewisse Psalme begleitenden Musikinstruments war, und selbst die Uebersetzung in's Griechische giebt für G. ληνοί und die Vulgata lateinisch *torcularia*, was so viel als »Presse«, »Kelter« bedeutet und Pfeiffer in seinem Werke »Ueber die Musik der alten Hebräer« p. XXXIII dahin führt, dies Wort als Titel für eine Dichtung zum Fest der Weinlese zu erklären, welche Auslegung auch wahrscheinlich als richtig zu erachten ist. 2.

Giti oder **Udgâtha** (s. d.) ist in der indischen Musik der Name für eine Rhythmusgattung, in der alte Heldenlieder gedichtet worden sind. 0.

Gitter, Joseph, ausübender Musiker und Instrumentalcomponist, war von 1780 bis 1795 Mitglied der Hofkapelle in Mannheim und hat von seiner Composition Duos für Violine, für Flöte, drei Quartette für Flöte u. s. w. in Mannheim und Mainz veröffentlicht.

Giubilei, Pater Andrea, italienischer Contrapunktist und Tonsetzer der römischen Schule, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche des Klosters *del San Bambino Gesù* zu Rom und wird von Baini als vortrefflicher Componist aufgeführt, dessen Werke im Manuscripte sich im Archive der päpstlichen Kapelle befinden.

Giubilo (ital.), die jauchzende Freude, der Jubel, wird mit vorgestellter Präposition *con*, ebenso wie das Adjectivum *giubiloso*, als Bezeichnung für den jubelnden, schwungvollen Vortrag der damit bezeichneten Stelle eines Musikstücks angewendet.

Giucante oder **giuchevole** (ital.), schäkernd, fröhlich, ist vollkommen identisch mit dem häufiger gebrauchten *giocoso* (s. d.).

Giudetti, Giovanni, musikgelehrter italienischer Geistlicher, geboren 1532 zu Bologna, war Kaplan Gregor's XIII. zu Rom und erhielt von diesem Papste 1575 ein Beneficiat an der Hauptkirche des Vaticans. Wie Baini behauptet, war G. ein Schüler Palestrina's und übernahm mit diesem vereinigt einen Theil der Verbesserung des Gregorianischen Kirchengesangs, eine Arbeit, der er sich später ausschliesslich widmete und in deren Interesse er vier Werke veröffent-

Digitized by Google

lichte, nämlich: »*Directorium chori*«, »*Cantus eccles. passionis*«, »*Cantus eccles. officii maj. hebdomadae etc.*« und »*Praefationes in canto fermo juxta ritum sanctae rom. eccles. emendatae*«. Von erstgenanntem Werke erschien 1589, von G. selbst besorgt, die zweite Auflage, vom letzten 1619 durch Francesco Suriano. G. starb am 30. Novbr. 1592 zu Rom.

Giuglini, Antonio, einer der vorzüglichsten italienischen Tenorsänger der neuesten Zeit, wurde im J. 1833 zu Fermo geboren und seiner schönen Stimme wegen der Metropolitankirche seiner Vaterstadt als Chorknabe zugeführt, in Folge dessen er zugleich eine treffliche musikalische Ausbildung nach vocaler wie instrumentaler Seite hin erhielt. Als sich in seinen Jünglingsjahren die schöne Sopran- in eine wahrhaft herrliche Tenorstimme umgewandelt hatte, wuchs die Aufmerksamkeit, die er von jeher erregt hatte, und es fehlte nicht an Versuchen, ihn dem Dienste der kirchlichen Muse zu entziehen und ihn unter Vorhaltung der Aussicht auf Ruhm und Lebensgenuss der weltlichen Kunst zuzuführen. Aber G. widerstand beharrlich den glänzenden Anerbietungen, bis der Zufall bewerkstelligte, was alle List nicht zu vollbringen vermochte. Ein Orchestermitglied des Theaters zu Fermo nämlich wurde krank, G. nahm aus Gefälligkeit interimistisch dessen Platz ein und vertauschte bald nachher, in Folge einer plötzlichen Krankheit des ersten Tenors das Notenpult des Orchesters mit den Coulissen der Bühne bei einer Aufführung der »beiden Foscari«. Nach einer Reihe glänzender Erfolge an verschiedenen Theatern seines Vaterlandes, feierte er seinen grössten Triumph in der Scala zu Mailand. Kaiser Franz Joseph von Oesterreich, der ihn damals hörte, war von G.'s Leistungen so entzückt, dass er ihn zum k. k. Kammersänger ernannte und ihn für das Hofoperntheater zu Wien, da der Impresario Lumley in London ihn bereits für drei Jahre gewonnen hatte, im Voraus für das Jahr 1860 engagirte. In London trat G. im Theater der Königin am 14. April 1857 zuerst in Donizetti's »Favoritin« als Fernando auf, ein Abend, welcher ihn sofort zum ersten Tenoristen der Saison stempelte. Sodann sang er den Edgardo in »Lucia von Lammermoor« so gut wie einst Rubini und spielte ihn besser. Jede neue Rolle, in der sein Auftreten angekündigt, wurde mit der grössten Begierde erwartet. Als gefeierter Künstler verliess G. England, um in Verbindung mit den ersten Gesangkräften der Lumley'schen Gesellschaft in Deutschland aufzutreten. Im November 1857 war er in Berlin, wo er im königl. Opernhause unter enthusiastischer Anerkennung sang. In der Saison 1858 trat er wieder in London mit unvermindertem Beifall und im August desselben Jahres in den grösseren Städten Grossbritanniens und Irlands auf. Seit 1860 entzückte er Wien, entsagte aber auf dem Gipfel seines Ruhms dem rauschenden Bühnenleben und zog sich mit seinen bedeutenden Ersparnissen in seine Heimath zurück. Die ausgezeichnete Beschaffenheit seiner im höchsten Grade reinen und wohllautenden Stimme, die seltene Vollkommenheit seines Vortrags und die Innerlichkeit seines Ausdrucks lassen es bedauern, dass er meteorartig nur auf kurze Zeit erschien, um unerwartet schnell wieder zu verschwinden.

Giuliani, ein in der Musikgeschichte ziemlich häufig vertretener Name von italienischen Tonkünstlern, von denen hier die bekannter gebliebenen folgen. 1) Antonio G., war Cembalist im Orchester des Theaters zu Modena und brachte dort 1784 die von ihm componirte komische Oper »*Guerra in pace*« beifällig zur Aufführung. 2) Cecilia G. geborene Bianchi, eine vorzügliche Sängerin, deren Blüthezeit in das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fällt. Im J. 1790 war sie die Primadonna des Scalatheaters in Mailand, von 1791 bis nach 1796 sang sie, vom Publikum wegen ihrer vortrefflichen Stimme und Schule gefeiert, in der italienischen Oper zu Wien und leitete zugleich den Gesangunterricht der Erzherzoginnen. 3) Francesco G., zu Vicenza gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts geboren, ist als Herausgeber einer Sammlung von Messen (Venedig, 1630) bekannt geblieben. 4) Francesco G., ein vielseitig gebildeter Musiker, geboren 1760 zu Florenz, war im Violinspiel Nardini's

und in der Composition Bartol. Felice's Schüler. In jungen Jahren bereits wurde er als erster Violinist im Orchester eines Theaters seiner Geburtsstadt angestellt und war später auch als Lehrer des Gesangs, Clavier-, Harfen- und Violinspiels sehr angesehen. Als Componist hat er Streichquartette und Violinduette herausgegeben, die auch zum Theil in Deutschland gedruckt erschienen. Im J. 1812 war er zu Florenz noch am Leben und in voller Thätigkeit. 5) Mauro G., berühmter Guitarrenvirtuose und sehr beliebter Componist für dieses Instrument, geboren 1796 zu Bologna, kam bereits 1807 nach Wien, wo er sehr bald als ausführender Musiker wie als Componist das grösste Aufsehen machte, so dass seine Concerte stark frequentirt, seine Unterrichtsstunden sehr gesucht und seine Arbeiten begehrte Artikel waren. Mit Ausnahme einiger Besuchsreisen in sein Vaterland, verliess er Wien nicht mehr und starb daselbst schon im J. 1820. Seine zahlreichen Compositionen für Guitarre stehen ihrem Werthe nach in der einschlägigen Literatur obenan; sie bestehen in drei Concerten, Sonaten, Etüden, Rondos, Variationen, Potpourris für eine Guitarre, Liedern mit Begleitung der Guitarre, zahlreichen Duetten, Divertissements, Fantasien, Tänzen für zwei Guitarren, einer concertirenden Serenade für Guitarre, Violine und Violoncello, einem Quintett für Guitarre, zwei Violinen, Viola und Violoncello u. s. w. G. ist auch der Verfasser einer guten Guitarrenschule, welche mit italienischem und deutschem Text zu Wien erschienen ist.

Giuliano Tiburtino, berühmter italienischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dem sich in einer 1579 erschienenen Sammlung von Madrigalen, Ricercaren u. s. w. Willaert's, Cyprian Rore's u. A. dreistimmige Ricercaren und Fantasien mit der beigedruckten Bemerkung »*accommodate da cantare e sonare per ogni istromenti*« befinden.

Giulini, Andreas, beliebter deutscher Kirchcomponist und tüchtiger Musikpädagoge des 18. Jahrhunderts, war der Sohn eines aus Italien stammenden Sprachlehrers und fungirte bis 1771 am Dom zu Augsburg als Kapellmeister. Er besass gründliche theoretische Kenntnisse und eine vorzügliche Methode für den Gesangunterricht, in Folge dessen er zahlreiche gute Sänger für seinen Kirchenchor heranbildete. Als Componist, namentlich von Kirchenstücken, war er weit und breit sehr geschätzt, ohne dass jedoch eine seiner Arbeiten in den Druck gekommen ist.

Giusti, Maria, s. Bulgarelli.

Giustiniani waren, wie Demantius in seiner »*Isagoge artis musicae*« (Appendix der Ausg. Jena, 1656) angiebt, »sonderliche Buhlenliedlein in der Stadt Bergamo« und wie Prätorius (*Syntagma III.* 18) hinzusetzt, »meistlich mit drei Stimmen«.

Giustini, Lodovico, italienischer Componist aus Pistoja, von dessen Arbeiten um 1736 zwölf Claviersonaten zu Amsterdam im Druck erschienen sind. †

Giusti Romania, Maria, italienische Opernsängerin, die, wie der Beiname andeutet, aus Rom gebürtig war, kam 1725 mit einer Operngesellschaft nach Breslau und ging im nächsten Jahre nach Prag. An beiden Orten wurde sie als bedeutende Sängerin gefeiert. Vgl. Mattheson »Musikal. Patriot.«, 43. Betrachtung. †

Giusto (ital.), Adjectivum in der Bedeutung richtig, angemessen, kommt als musikalische Vortragsbedeutung nur in Verbindung mit einem näher bezeichnenden Hauptworte vor, am häufigsten mit dem Substantiv *Tempo. Tempo giusto* bezeichnet daher ein dem Charakter des Tonstücks entsprechendes Zeitmaass, das herauszufinden, dem richtigen Gefühle des Spielers oder Sängers überlassen bleibt.

Gizzi, Domenico, berühmter italienischer Sänger, bewährter Gesanglehrer und Componist, geboren 1684 zu Arpino im Königreich Neapel, erhielt seinen ersten gediegenen Musikunterricht bei seinem Landsmann Angelio und studirte, bereits zum geschickten Sänger herangebildet, noch auf dem *Conservatorio di*

San Onofrio in Neapel neben Porpora und Durante unter Aless. Scarlatti Composition und Contrapunkt. Er war auch schon als Componist für Kirche und Kammer mehrfach aufgetreten, als er auf den Rath Scarlatti's hin eine eigene Singschule errichtete, aus welcher in der Folge Sänger ersten Ranges, wie u. A. Feo und der Sopranist Conti, der aus Dankbarkeit für seinen Lehrer den Beinamen Gizziello adoptirte, hervorgingen. Im J. 1740 entsagte G. dem Unterrichtgeben, zog sich in seine Geburtsstadt zurück und starb daselbst im J. 1745.

Gizziello, s. Conti.

Giusto, Paolo, italienischer Orgelspieler, wurde am 15. Septbr. 1591 zum zweiten Organisten an der St. Marcuskirche zu Venedig erwählt und verwaltete diese Stelle bis zum J. 1624. Vgl. v. Winterfeld, »Gabrieli und sein Zeitalter« Band I. Seite 199. †

Gläser, Franz, Componist und Operndirigent, geboren am 19. April 1798 zu Ober-Georgenthal in Böhmen, wurde im elften Jahre, seiner schönen Altstimme wegen, als Chorknabe in die Hofkapelle zu Dresden gebracht und erhielt einen gut musikalischen Unterricht, im Gesange namentlich von Mieksch. In den Jahren 1814 und 1815 studirte er noch auf dem Conservatorium zu Prag, u. A. auch das höhere Violinspiel bei Pixis, und vollendete seine Vorbereitung bei Heydenreich in Wien durch Studium des Contrapunkts. Als stellvertretender Dirigent trat er hierauf 1817 zum Josephstädter Theater in Wien und rückte schon ein Jahr später in die Stelle des wirklichen Kapellmeisters, die er, alle Bedürfnisse dieser Vorstadtbühne durch seine Compositionen deckend, bis 1830 einnahm, in welchem Jahre er einem Rufe als Kapellmeister des Königstädtischen Theaters nach Berlin folgte. Hier schrieb er u. A. 1833 auf einen Text von Holtei sein Hauptwerk, die Oper »des Adlers Horst«, welche erfolgreich über fast alle Bühnen Deutschlands ging und noch 1855 im königl. Opernhause zu Berlin mit Johanna Wagner und 1872 im dortigen Reunion-Theater aufgeführt wurde. Wie in Wien schuf er auch als Kapellmeister in Berlin eine grosse Menge von Gelegenheits-Ouvertüren, Singspielen, Zauber- und Lokalpossen, Melodramen, Einlagestücken u. s. w., die zum Theil jedoch höchstens eine vorübergehende Bedeutung gewannen. Im J. 1842 wurde er zum königl. Kapellmeister in Kopenhagen ernannt, in welcher Stellung er noch einige Opern schrieb, von denen »die Hochzeit am Comer See« (Bryllupet ved Como soen), Text von Andersen, im Clavierauszuge erschien. G. starb am 29. Aug. 1861 zu Kopenhagen. Ausser den beiden schon genannten, hat er an Opern noch componirt: den »Bernsteinring«, »die Brautschau«, den »Rattenfänger von Hameln« und »Das Auge des Teufels«, Werke, die wie die meisten anderen von ihm z. B. »Heliodor«, »die steinerne Jungfrau«, »Peter Stieglitz« u. s. w., zu den verschollenen zählen. G. war ein sehr befähigter und gewandter Musiker, aber als Componist doch höchstens nur ein Routinier, der mit Anstand die Kunst der Instrumentation und Stimmbehandlung zu handhaben wusste, woher es denn auch gekommen ist, dass keine einzige seiner vielen Arbeiten sich auf die Dauer zu halten gewusst hat.

Gläser, Karl Ludwig Traugott, deutscher Componist und gründlicher Musikpädagoge, geboren 1747 zu Ehrenfriedensdorf bei Annaberg, gestorben als Cantor, Musikdirektor und Seminarlehrer zu Weissenfels am 31. Jan. 1797, war ein erfahrener und vielgebildeter Musiker, der sich innerhalb seines eng umschriebenen Berufskreises bemerkenswerth auszeichnete. Ausser zahlreichen Kirchenstücken, die jedoch nicht im Druck erschienen sind, componirte er eine Sammlung von Menuetten und Polonaisen aus allen Tonarten, die mit einer empfehlenden Vorrede von J. F. Doles, G.'s Freund und Lehrer, versehen, unter dem Titel »Kurze Clavierstücke zum Gebrauche beim Unterricht« im J. 1794 herauskamen. Allgemein bekannt geworden ist von ihm die Melodie zu dem Liede »Feinde ringsum!« 1791 auf einen Text aus Karl Gottlob Cramer's Roman »Hermann von Nordenschild« componirt, welche sich bis auf den

heutigen Tag volksthümlich erhalten hat und zu der 1814 Joh. Heinr. Christ. Nonne den nicht minder viel gesungenen Text »Flamme empor!« gedichtet hat. — G.'s Sohn, Karl Gotthelf G., geboren am 4. Mai 1784 zu Weissenfels, erhielt den ersten Musikunterricht vom Vater und vervollkommnete sich in der Tonkunst als Schüler der Thomasschule zu Leipzig, wo neben Joh. Ad. Hiller noch Aug. Eberh. Müller im Clavierspiel und in der Harmonielehre, und der Concertmeister Campagnoli im Violinspiel seine Lehrer waren. Im J. 1801 bezog er behufs Rechtsstudiums die Leipziger Universität, verliess aber aus Liebe zur Musik bald die akademische Laufbahn und siedelte als Componist und Musiklehrer nach Barmen über. Dort übernahm er auch eine Musikalienhandlung, die er bis zu seinem Tode, am 16. Apr. 1829, führte. Von seinen Compositionen sind einige zwanzig Werke, bestehend in Motetten, Chorälen, Kinderliedern, Sonaten, Fantasien und Variationen für Clavier u. s. w. im Druck erschienen, ebenso ein Gesangbuch für das Grossherzogthum Niederrhein mit leichten Zwischenspielen. Hervorragende Tüchtigkeit darf seinen Elementarwerken: einem Liederbuch für Schulen, einer praktischen Clavierschule, einer Anweisung zum Orgelspielen, einer kurzen Anweisung zum Singen (für Volksschulen), einem Schulgesangbuch und einer kurzgefassten Harmonielehre zuerkannt werden. •

Gläser, Michael, berühmter deutscher Orgelbauer, geboren 1692 zu Gelenau, gestorben 1772, fertigte zwar nur Positive und diesen ähnliche kleine Werke, war aber in seiner Specialität so ausgezeichnet, dass weithin die vorzüglichsten Instrumentenmacher, wenn sie mit grösseren Werken Positive oder kleine Brustwerke zu verbinden hatten, dieselben nur von ihm bezogen.

Glanner, Kaspar, deutscher Componist, von welchem vier- und fünfstimmige geistliche und weltliche Gesänge (München, 1578 und 1580) im Druck erschienen sind. Diese und andere Arbeiten G.'s, welcher als Organist in Salzburg angestellt war, findet man noch in der Münchener Bibliothek. †

Glanz, Georg, deutscher Violinvirtuose aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war anfangs herzogl. württembergischer Kammermusiker, verliess diese Stellung jedoch, um Kunstreisen in Deutschland zu unternehmen. Auch als Componist hat G. sich öffentlich bekannt gemacht. Wenigstens weiss man, dass er auf einer seiner Reisen in Nürnberg, 1763, verschiedene Solo's eigener Composition auf seinem Hauptinstrumente vortrug. †

Glaphyros, altgriechischer Kitharöde, dessen in der sechsten Satyre des Juvenal Erwähnung geschieht. †

Glarean, Heinrich, berühmter Philologe und Musikgelehrter, einer der grossen Männer aus der Schlussperiode des Mittelalters, die am unermüdlichsten und eingreifendsten zur Hebung von Kunst und Wissenschaft beigetragen haben, hiess eigentlich Heinrich Loris, latinisirt Loritus und war im J. 1488 im Canton Glarus in der Schweiz geboren, von welchem Geburtslande er den Gelehrtennamen Loritus a Glarea, kurzweg Glareanus annahm. Seine Jugendgeschichte ist leider in Dunkel gehüllt, und man weiss aus derselben mit Sicherheit nur, dass er Musikunterricht von Johann Cochläus, im Theoretischen sowohl wie im Praktischen erhalten hat. Dafür, dass er auch als ausübender Musiker wohl bewandert gewesen, spricht die Thatsache, dass er im J. 1512 dem Kaiser Maximilian eine lateinische Ode eigener Dichtung und Composition vorsang und dazu selbst die Musikbegleitung führte. Von demselben Kaiser ist er auch zum kaiserl. gekrönten Poeten ernannt worden. Nachdem er seit 1515 zu Basel Mathematik gelehrt und zu Paris, wohin er auf des Erasmus Empfehlung berufen worden war, Vorlesungen über Philosophie und schöne Wissenschaften gehalten hatte, ging er abermals als Lehrer nach Basel, zog sich aber, als 1529 dort religiöse Unruhen ausbrachen, nach Freiburg im Breisgau zurück. Auch in dieser Stadt hielt er noch lange öffentliche Vorträge über Literatur und Geschichte und zog mit dem Klange seines Namens aus ganz Deutschland her viele Schüler an sich. Mit zunehmendem Alter stellte

er jedoch seine Lehrthätigkeit ein und starb in gänzlicher Zurückgezogenheit am 28. Mai 1563 in der zuletzt genannten Stadt. — Seine musikalisch-theoretischen Werke, welche Klarheit, Schärfe und streng logischer Zusammenhang höchst bedeutsam aus der betreffenden Literatur des 16. Jahrhunderts hervorheben, sind von dem grössten und vortheilhaftesten Einfluss auf das Musikwesen ihrer Zeit gewesen und haben ihren Werth und ihre Wichtigkeit bis auf die Jetztzeit bewahrt. Es sind: 1) »*Isagoge in musicen*« (Basel, 1516, laut Dedicationsvorwort), welches über Solmisation, Mutation, Intervalle, Tonarten u. dgl. sich auslässt und mit einem Lobgedicht auf die Musik schliesst; 2) das berühmte Dodecachordon« (Basel, 1547), in welchem die bis dahin schwankende Lehre von den zwölf Tonarten zum ersten Male festgestellt und in Uebereinstimmung mit derjenigen von den Modis der griechischen Musik gebracht ist. Im ersten der drei Bücher, in welche das Werk getheilt ist, wird die Lehre von den acht Kirchentönen, auf welche man sich damals beschränkte, auseinander gesetzt und commentirt; im zweiten stellt der Verfasser durch Hinzunahme von *C* Jonisch und *A* Aeolisch seine zwölf Octavgattungen auf und im dritten ist die Anwendung derselben auf die harmonische und mensurirte Musik gemacht. Hier befinden sich zahlreiche Beispiele aus Musikwerken des 15. und 16. Jahrhunderts, die sonst ganz verschollen sein würden und für die Einsicht in die Compositionsweise von Meistern wie Ockenheim, Hobrecht, Josquin u. s. w., zugleich aber als Produkt ältesten Notendrucks unschätzbar sind. Einen Auszug aus dem Dodecachordon gab Litavicus Wonegger heraus unter dem Titel »*Musicae epitome ex Glareani Dodecachordo*« (Freiburg, 1557); der zweiten Auflage dieses Auszugs, welche schon 1559 erschien, war der Lobgesang auf die dreizehn Schweizerstädte, gedichtet von Glarean, und von Manfred Barbarin fünfstimmig in Musik gesetzt, angehängt. Auf des Draudius Autorität hin wurde vielfach noch ein anderes Werk G.'s aufgeführt, welches betitelt »*De musices divisione ac definitione*« und 1549 zu Basel erschienen sein sollte. Da aber niemals ein Exemplar dieses Buches ermittelt worden, der Titel auch identisch mit der Capitelüberschrift des Anfangs des Dodecachordon ist, so ist mit allem Grund ein Irrthum vorauszusetzen. G. selbst veranstaltete übrigens auch eine sehr gute Ausgabe der erhalten gebliebenen Werke des Boethius, die sieben Jahre nach seinem Tode (Basel, 1570) erschien und welche für alle späteren Ausgaben des griechischen Theoretikers benutzt wurde. — Die grossen Verdienste G.'s um die theoretische Feststellung der Musik sind in neuester Zeit mehrfach bemängelt, G. hinsichtlich seiner praktischen Entwickelungen theilweise des Dilettantismus beschuldigt und seine Werke weit hinter die des Seth Calvisius gestellt worden; es dürfte aber doch allzu billig sein, einen Nachkommen auf Kosten des Vorfahren zu verherrlichen, wenn man die Antwort schuldig bleiben muss, ob der vom letzteren erreichte Fortschritt ohne den ersteren möglich gewesen wäre. Hätte G. nichts wie die Lehre von den zwölf statt der bisherigen acht Tonarten (Octavgattungen) aufgestellt, so würde er uneingeschränkt den grössten Theoretikern der älteren Zeit beigezählt werden müssen.

Glas (lat.: *vitrum*), dieses durch Zusammenschmelzen verschiedener Metalloxyde mit Kieselsäure entstehende Naturprodukt, welches fast allen Erdvölkern bekannt ist, und das für die Culturentwicklung des Menschengeschlechts, selbst heute noch, nächst dem Eisen die höchste Bedeutung hat, ist auch in der uns nahe liegenden Zeit in der musikalischen Kunst verwerthet worden. Die Erfindung des G.'s, wahrscheinlich herbeigeführt durch das Schmelzen von Metallen oder Brennen der Thongefässe, muss in sehr früher Zeit an verschiedenen Culturstätten selbstständig stattgefunden haben. Schon 2000 v. Chr. kannten die Chinesen das G. und besassen eine ausnehmende Geschicklichkeit im Formen desselben. Zu Ben-Hassan und Theben in Aegypten findet man auf Wandgemälden, die ums Jahr 3500 v. Chr. geschaffen sind, Glasbläser dargestellt, und in vielen der frühesten Gräber daselbst haben sich Glasbrocken und

Thränengläser erhalten. Von den Phöniziern weiss man, dass ihnen die Glasbereitungskunst wahrscheinlich schon ums Jahr 1000 v. Chr. bekannt war und vermuthet, dass sie dieselbe von den Priestern des Vulkans zu Theben und Memphis gelernt hatten. Wahrscheinlicher jedoch ist ihre Bekanntschaft mit dieser Kunst von der ägyptischen wie indischen Culturstätte her. Dafür, dass auch in letzterer das G. in sehr früher Zeit bekannt war und von hieraus her wahrscheinlich sich die Benennung dieses Stoffes über den Erdball nebenher ausbreitete, zeugt der jetzt demselben fast überall beigelegte Name G.; im Sanskrit heisst *Kelasa* soviel als Demant oder Krystall. Durch die Phönizier lernten bald alle auf niedrigerer Culturstufe stehenden Völker, mit denen sie in Berührung kamen, Schmucksachen aus Glas kennen. Die Kunst der Glasbereitung breitete sich allmälig von einem Volke zum anderen allgemeiner aus und erreichte im 13. Jahrhundert zu Venedig einen noch heute in mancher Beziehung bewundernswürdigen Grad der Vollkommenheit, indem sich die Wissenschaft schon theilweise derselben dienstbar erwies. Im 18. Jahrhundert jedoch erlangte diese Kunst, indem sich die Wissenschaft als vollkommene Erläuterin der Zusammensetzung ausgebildet hatte, eine Vollkommenheit, die bis zur Gegenwart sich stets bereicherte durch gleiche Ausbildung der Mechanik und Theorie. Genauere Kenntniss über diesen Industriezweig geben folgende Bücher: Loysel, Versuch einer ausführlichen Anleitung der Glasmacherkunst, aus dem Französischen (Frankfurt, 1808 und 1818), Knapp, Lehrbuch der chemischen Technologie (Braunschweig, 1847), Lenz, Vollständiges Handbuch der Glasfabrikation (Weimar, 1851) und andere. In neuerer Zeit fanden sich auch denkende Köpfe, die besonders Wohlgefallen daran fanden, das G. zur Tonzeugung in der Kunst zu verwerthen und zu solchem Zwecke diesen Stoff in Glocken-, Stab- oder Saitenform anwandten. Besonders hat sich Benjamin Franklin (s. d.) in dieser Beziehung hervorgethan. Obgleich man nun musikalische Instrumente, deren Tonzeuger aus G. waren, in mehrfacher Art fertigte und die Elasticität der Moleküle des Glases auch in der That eine der Erzeugung des gefühlten Tones sehr fördernde Struktur offenbart: so hat dennoch nur eins derselben, die Harmonica (s. d.), sich dauernd zu erhalten vermocht. Alle anderen Tonwerkzeuge dieser Art, wie das Glaschord (s. d.), das Euphon (s. d.) und der Clavicylinder (s. d.), sind nur kurze Zeit über ihre Erfindung hinaus in Gebrauch gewesen, und das Glasspiel (s. d.) konnte bisher nur als angenehme Spielerei zuweilen die Aufmerksamkeit einiger Klangverehrer auf sich lenken. B.

Glaschord ist die von Benjamin Franklin einem der Tasteninstrumente gegebene Benennung. Das von Bejer oder Beyer, einem gebornen Deutschen, im J. 1785 zu Paris erfundene Tonwerkzeug selbst hatte Glöckchen von Glas, welche von kleinen mit Tuch überzogenen, durch die Claviatur regierten Hämmern angeschlagen wurde. Von dem Gebrauch des G. weiss man nur, dass der Erfinder es einige Zeit öffentlich in Paris ausstellte, und dass der Musiklehrer Schack daselbst es gespielt haben soll. Ueber die innere Bauart des G.'s, die wahrscheinlich der der Claviere ähnlich war, ist nichts bekannt geworden; auch hat sich bisher Niemand bewogen gefühlt, ein ähnliches Instrument zu bauen. 2.

Glasenap, Joachim **von**, ein aus Pommern gebürtiger deutscher Tonkünstler, ist als Autor des Werks »Evangelischer Weinberg mit anmuthigen Symphonien gezieret etc.« (Wolfenbüttel, 1651) bekannt geblieben. †

Glaser, Johann Adam, deutscher Philolog, schrieb ums Jahr 1686 zu Leipzig eine Dissertation: »*Exercitatio philologica de instrumentis Ebraeorum musicis ex Psalmo IV et V*«, die man in *Ugolini Thes. antiquit. sacrar. T. XXXII p.* 157 abgedruckt findet. Vgl. Forkels Geschichte der Musik. — Johann Michael G., geboren 1725 zu Erlangen, war bis 1774 Violinist der Anspach'schen Hofkapelle, wurde jedoch 1775 Kammer- und Stadtmusiker in seiner Vaterstadt, wo er wahrscheinlich in den neunziger Jahren des Jahr-

hunderts starb. Von seinen Compositionen ist als gedruckt nur das op. 1, welches sechs Sinfonien enthält (Amsterdam, 1748), übrig geblieben. †

Glaser, Konrad, Inhaber eines grösseren, 1832 begründeten Musikverlags in Schleusingen, der sich besonders mit Herausgabe von Compositionen für den Männerchor beschäftigt und durch die Pflege dieser Specialität Ansehen und Bedeutung in Deutschland erlangt hat.

Glasspiel nennt man die Darstellung einer Melodie durch abgestimmte, in geeigneter Folge auf ein Resonanz gebendes Gestell geordnete Trinkgläser. Die Abstimmung der Gläser bewirkt man durch theilweise Füllung derselben mit Wasser und die Tonerregung entweder durch Streichung des entsprechenden Glasrandes mit nassem Finger oder Schlagen der Wandung des Glases mit einem betuchten Klöpfel. In der Kunst hat sich das G. bisher keine Bedeutung erringen können. 2.

Glasstabharmonica nennt man ein zum Kinderspielzeug dienendes Tonwerkzeug, dessen Klangkörper gleichbreit geschnittene Glasstreifen sind. Diese Glasstreifen werden, diatonisch oder chromatisch geordnet, neben einander, jedoch so, dass sie sich nicht berühren, auf zwei parallel gespannte Seidenfädchen geklebt und in einem aus kienenem Holze gefertigten Klangkasten, der an der obern Seite, in Breite der gespannten Fädchen, eine Oeffnung hat, horizontal ausgebreitet. Den Klang erzeugt man durch Schlagen auf die freiliegende Stelle der Glasstreifen mit einem Kork, der an einer Fischbeinstange befestigt ist. Der Klang dieses Instruments ist dürftig, und es lässt sich kaum erwarten, dass dasselbe je für geeignet zu Kunstzwecken erachtet wird. 2.

Glaucus, altgriechischer Philosoph aus Rheginus (Reggio) gebürtig, schrieb nach Plutarch's »*De musica*« einen Kommentar über die älteren Dichter und Tonkünstler, der jedoch zu den verloren gegangenen Schriften des Alterthums zählt. †

Gleich, Ferdinand, deutscher musikalischer Schriftsteller und Componist, geboren am 17. Decbr. 1816 in Erfurt, folgte, drei Jahr alt, seinen Eltern nach Leipzig, in welcher Stadt er den ersten Schul- und Musikunterricht erhielt. In Altenburg, wohin die Familie 1831 gezogen war, besuchte er das Gymnasium und setzte die Musikübung unter C. G. Müller fort, bis er 1842 die Universität in Leipzig bezog und sich gleichzeitig musikalisch von Fink noch unterweisen liess. Nach Vollendung seiner Studien war er einige Zeit hindurch in Kurland als Hauslehrer thätig, machte dann eine grössere Reise, die sich bis in das südliche Frankreich erstreckte und kehrte endlich zu längerem Aufenthalt nach Leipzig zurück. Als Theatersecretär siedelte er mit dem Direktor Wirsing zu Anfange des Jahres 1864 nach Prag über, nahm aber 1866 seinen bleibenden Aufenthalt in Dresden, wo er ein Theatergeschäftsbureau eröffnete, mit welchem verbunden er eine Theaterzeitung redigirt und herausgiebt. Schon früher veröffentlichte er: »Wegweiser für Opernfreunde, erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten u. s. w.« (Leipzig, 1857); »Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militär-Musikcorps u. s. w.« (Leipzig, 1860, 3. Aufl. 1872); »Die Hauptformen der Musik, populär dargestellt« (Leipzig, 1862); »Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst« (2 Bdchn., Leipzig, 1863); »Aus der Bühnenwelt, biographische Skizzen und Charakterbilder« (2 Bdchen, Leipzig, 1866). Ein höherer historischer, kritischer oder ästhetischer Werth ist diesen Schriften nicht beizumessen. G.'s im Druck erschienene Compositionen, bestehend in leichten Pianofortestücken, Clavierduos und Liedern, sind ebenfalls nur für Dilettanten berechnet.

Gleichauf, Franz Xaver, geschickter deutscher Tonkünstler, lebte als Musiklehrer in Frankfurt a. M. Seinen geachteten Namen verdankte er hauptsächlich den von ihm veröffentlichten trefflichen Arrangements der Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's für das Pianoforte zu vier Händen. G. starb im J. 1856 zu Frankfurt a. M.

Gleichen, Andreas, deutscher Musiktheoretiker und Pädagoge, geboren zu Erfurt am 4. Februar 1625, wurde vierter Lehrer und Musikdirektor am Gymnasium zu Gera, welchen Aemtern er bis zu seinem Tode am 23. Februar 1693 vorstand. Von ihm erschien 1651 zu Leipzig ein »*Compendium musicum instrumentale*«, dem 1657 ein »*Compendium musicum vocale*« folgte. — Sein Sohn, Johann Andreas G., sammelte nach des Vaters Tode alle auf denselben bezüglichen Auslassungen und gab dieselben, mit den Bildnissen seiner beiden Eltern geziert, 1714 zu Dresden heraus. †

Gleicher Contrapunct (latein.: *Contrapunctus aequalis*) wird derjenige Contrapunct (s. d.) genannt, dessen Noten von gleichem Werthe mit denen des *Cantus firmus* sind.

Gleichheit der Stimme nennt man die künstliche Verbindung der verschiedenen Register der menschlichen Stimme, welche Fertigkeit den Sänger befähigt, einen gleichmässigen Ansatz in allen Lagen seines Stimmorgans mühelos zu bewerkstelligen. Von Natur hat nämlich jede Stimme verschiedene Register, welche sich wie bei der Orgel, von welcher her diese Bezeichnung übernommen ist, durch wesentliche Klangverschiedenheit geltend machen. Wird diese Klangverschiedenheit der Stimmregister durch ein sorgfältiges Studium der von der Gesanglehre aufgestellten Regeln gegenseitig ausgeglichen, d. h. unmerklich gemacht, spricht die Stimme in allen Lagen gleichmässig an, so erhält die Stimme die erforderliche Gleichheit.

Gleichmann, Johann Andreas, guter deutscher Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren am 13. Febr. 1775 zu Bockstadt, erhielt von früh auf eine gediegene wissenschaftliche wie musikalische Bildung, so dass er schon 1794 als Hofmusikdirektor in Hildburghausen angestellt wurde. Im Druck erschienen von seinen Compositionen zwei Liedersammlungen, verbesserte Melodien der Einsetzungsworte des Abendmahls mit Orgelbegleitung und Duo für Pianoforte und Clarinette oder Violine. Andere Lieder und Kirchenstücke von ihm sind Manuscript geblieben. Gediegene Aufsätze von ihm befinden sich in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung und in der Cäcilia. — G. starb am 12. Juni 1842 zu Meiningen.

Gleichmann, Johann Georg, vortrefflicher deutscher Orgelspieler, sowie Erfinder und Verbesserer von Musikinstrumenten, wurde am 22. Decbr. 1685 zu Steltzen bei Eisfeld geboren. Sein Lehrer im Clavier- und Orgelspiel war der Stadtorganist Zahn zu Hildburghausen. Musikalisch und für mechanische Arbeiten sehr begabt, verfertigte er sich schon als zwölfjähriger Knabe ohne alle Anleitung ein kleines Clavier und bald auch noch mehrere andere Instrumente. Als Organist zu Schalkau bei Coburg seit 1706, nahm er, auf Antrieb seines Schwagers, eines Geistlichen, die lange vernachlässigten mechanischen Arbeiten wieder auf und wurde bei seinen derartigen Versuchen der erste Verbesserer des Geigenwerks (s. Bogenclavier). Ein Verwandter von ihm, Namens Risch, stellte dasselbe 1758 auf Reisen öffentlich aus und verkaufte u. A. ein Exemplar davon an den Fürsten von Sondershausen. G. selbst bauete nach dem glücklichen Erfolge seiner Verbesserungen einige Lautenclaviere ohne Bekielung mit einem sogenannten Harfenzuge, die bei ihrem Erscheinen Aufsehen machten und theuer bezahlt wurden u. m. A. Mittlerweile war G. 1717 als Organist und Schulcollege nach Ilmenau berufen worden. Dort wurde er 1744 zugleich auch zum Bürgermeister ernannt und starb als solcher hochbetagt um 1770. Als Componist ist er in keiner Weise bekannt gewesen.

Gleichschwebend, gleichschwebende Temperatur nennt man die Stimmung, welche erzielt wird, wenn man die zu 1000 angenommene Octave in zwölf einander völlig gleich grosse Halbtöne von je 83,33 Stufenweite theilt. S. Temperatur.

Gleichzeitige Bewegung oder gleiche, gerade Bewegung, s. Bewegung.

Gleissner, Franz, deutscher Tonkünstler und Erfinder der Notenlitho-

graphie, geboren 1760 zu Neustadt an der Waldnaab, entwickelte als Seminarist zu Amberg bemerkenswerthe Anlagen für Musik und Poesie. Achtzehn Jahre alt, componirte er bereits ein Requiem für die Funeralien des Kurfürsten Maximilian Joseph von Baiern. In München vollendete er seine philosophischen und nicht minder seine musikalischen Studien und fand endlich auch, um 1800, Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle; 1815 war er noch am Leben. Man kennt von ihm Instrumentalcompositionen verschiedener Art, namentlich 6 Sinfonien, ein Oratorium »Lazarus«, Messen und Offertorien, die Operette »der Pachtbrief«, ein Melodram »Agnes Bernauerin« u. s. w. G. war ausserdem der Erste, welcher Sennefelder's Erfindung der Lithographie auch auf die Vervielfältigung von Musikalien in Anwendung brachte. Mit dem Musikverleger Falter in München zu diesem Zwecke verbunden, gab er 1798 als erstes Produkt seiner Idee ein Heft Lieder mit Clavierbegleitung heraus. Im J. 1799 richtete er dem Verleger J. André in Offenbach eine Noten-Steindruckerei ein und besuchte nachmals auch im Interesse seiner Erfindung Wien zu wiederholten Malen.

Gleitsmann, Anton, s. Geleitsmann.

Gleitsmann, Paul, auch Gleitzmann geschrieben, möglicher Weise der Vater des berühmten Lautenisten Anton Gleitsmann, geboren um 1660 als der Sohn des damaligen Stadtmusikus von Weissenfels, war ein Compositionsschüler des Concertmeisters Beer und wurde 1690 Kammerdiener und Kapellmeister beim Grafen von Schwarzburg zu Arnstadt, in welcher Stellung er am 11. Novbr. 1710 starb. Obwohl zu den gebildetsten Tonkünstlern und beliebtesten Componisten seiner Zeit gerechnet, ist kein Werk von ihm mehr vorhanden, welches diesen Ruf auch jetzt noch begründen könnte.

Glettinger, Johann, tüchtiger deutscher Orgelspieler und Virtuose auf mehreren anderen Instrumenten, wurde als Sohn eines Hülfsbeamten an der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau am 20. Aug. 1661 geboren. Musikalisch trefflich unterrichtet, behandelte er Clavier, Orgel, Violine, Harfe, Viola da Gamba, Viola di Bordone und mehrere Blaseinstrumente so fertig, dass er 1684 eine erfolgreiche Kunstreise durch Litthauen, Preussen und Pommern unternahm, in Folge deren er Rathsmusicus in Danzig wurde. Aber schon 1690 folgte er einem Rufe als Ober-Organist an St. Elisabeth in Breslau und starb als solcher und mit dem Namen, einer der besten Orgelspieler Schlesiens gewesen zu sein, im J. 1739.

Glettle, Johann Melchior, einer der fleissigsten und beliebtesten Componisten seiner Zeit, gebürtig aus Bremgarten in der Schweiz, war nach Printz' Mus. Hist. um 1680 Kapellmeister zu Augsburg und hat sich als solcher seinen ausgebreiteten Ruf erworben. Gerber führt in seinem alten Tonkünstlerlexikon G.'s noch bekannt gebliebenen Messen, Motetten, Psalme, Vocalconcerte mit und ohne Instrumentalbegleitung vollständig an. Darunter befinden sich auch »36 Trompeter-Stücklein auf 2 Trompeten Marinen« welche dem heutigen Musikforscher vielleicht von besonderem Interesse sein dürften. †

Glied- und Gliedtheilaccent, s. Accent.

Glieder oder **Taktglieder,** so viel als Takttheile.

Glimes, Jean Baptiste Jules **de,** beliebter belgischer Vocalcomponist und guter Gesanglehrer, geboren am 24. Jan. 1814 zu Brüssel, war von früh auf Zögling der Musikschule seiner Vaterstadt, betrieb nebenbei noch Harmonielehre bei Hanssens und vollendete seine Studien auf dem neu errichteten Brüsseler Conservatorium unter Fétis. Im J. 1837 wurde er selbst Gesanglehrer an diesem Institute, das er jedoch schon 1840 verliess. Zwei Jahre später liess er sich in gleicher Eigenschaft in London nieder, bis er nach zwanzigjährigem Aufenthalte in der Weltstadt nach Brüssel wieder zurückkehrte. Als Componist von Liedern und Romanzen hat G. vieles geschaffen, was in Belgien und Frankreich sehr beliebt und auch populär geworden ist. Im Uebrigen kennt man von ihm noch einige Ouvertüren und die Musik zu

dem Ballet »*La maison inhabitée*«, was alles in Brüssel, wo er noch immer als Gesanglehrer wirkt, zur Aufführung gelangt ist.

Glinka, Michael von, ausgezeichneter russischer Componist und zugleich der Begründer der national-russischen Oper, geboren im J. 1803 unfern von Nowospask, zählte Field, der ihn zu einem trefflichen Pianisten ausbildete, zu seinen ersten Musiklehrern. Im J. 1830 wandte er sich behufs höherer Musikstudien in's Ausland und ging zuerst nach Italien, wo er an den besten Quellen Gesang und die alte Tonkunst auf sich einwirken liess. Um die grossen Lücken in seiner Kenntniss des Generalbasses und Contrapunkts auszufüllen, nahm er 1833 einen mehrmonatlichen Aufenthalt in Berlin, den er als Schüler S. W. Dehn's vortheilhaft verwerthete. Er kehrte hierauf in sein Vaterland zurück und wurde kaiserl. Kapellmeister und Direktor der Oper und des Kirchenchors in St. Petersburg, in welchen Stellungen er eingreifend für die Läuterung und Hebung des künstlerischen Geschmackes in der russischen Hauptstadt wirkte. Von 1840 bis 1850 war er wiederum grösstentheils auf Reisen, die er bis Spanien ausdehnte, und auf denen er besonders in Paris sich wiederholt vortheilhaft bekannt machte. Im Herbst 1856 kam er in Berlin an, wo er sich im Umgange mit seinem früheren Lehrer Dehn mit den alten Kirchengesängen der oströmischen Kirche beschäftigte. Ganz unerwartet starb er daselbst am 15. Febr. 1857. — G. war mit seinen in seinem Vaterlande mit Enthusiasmus aufgenommenen und auch in der Folgezeit gepflegten Opern »Das Leben für den Czaren« (1837) und »Russlan und Ludmilla«, in denen einerseits der Einfluss des Studiums Beethoven's, andererseits der Meyerbeer's hervorragend ersichtlich ist, der Begründer einer russischen Operncomponistenschule, welcher im weiteren Verlaufe Lwoff, Dargomischky, Werskowsky, Seroff u. s. w. angehörten. Von seinen übrigen bei seinen Landsleuten hoch angesehenen Compositionen sind auch in Deutschland einige Ouvertüren und kleinere Orchesterstücke, sowie Romanzen und Lieder vortheilhaft bekannt geworden.

Gliro, Giovanni Francesco, ein italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten einige in *de Antiquis, Primo libro a 2 voci de diversi autori di Bari*« (Venedig, 1585) sich vorfinden. †

Gliss, Johannes, tüchtiger deutscher Orgelbauer zu Nürnberg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat nach Sponsel's Orgelhistorie Seite 135 in den Jahren 1736 und 1737 in der Lutherischen Stadtkirche zu Erlangen ein Werk mit 31 Stimmen gebaut. †

Glissando oder *glissato*, *glissicando*, *glissicato* (ital.; französ.: *glissé*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung sanft schleifend, gleitend, glatt dahinfliessend und mit Vermeidung aller starken Accente. Auf Streichinstrumenten kann das Glissicato (sowie das *Flautando*) durch grössere Entfernung des Bogens vom Stege, wodurch ein reicherer und schmelzenderer Klang hervorgerufen wird, auf das Beste bewerkstelligt werden. Wo sich dieser Ausdruck in Salon- oder Virtuosenstücken für Pianoforte findet, zeigt er an, dass die betreffende Stelle, eine rapid schnelle auf den Untertasten auf- oder abwärts laufende Passage in der diatonischen Tonleiter, nicht mit gewöhnlichem Fingersatze, sondern mit einem schnell über die Tasten streichenden oder reissenden Finger (gemeiniglich dem Daumen, zweiten oder dritten Finger) ausgeführt werden soll. Man wendet diese werthlose Spielart auch mitunter auf die chromatische Tonleiter an; an solchen Stellen streicht der Mittelfinger der einen Hand *glissando* über die Untertasten, während die Finger der anderen Hand die Obertasten schnell und geschickt hineinspielen. Dergleichen Passagen setzt der Componist auch oft statt G. die Bezeichnung *con un dito*, d. i. mit einem Finger, bei.

Glocken, (lat.: *campanae, nolae;* ital.: *campane;* franz.: *cloches*), diese kegelförmig-cylindrischen, gedeckten, aus den verschiedensten elastischen Stoffen bestehenden Hohlkörper, die in allen, von der kleinsten bis zur möglichst grössten Ausdehnung zu verschiedenen Zwecken gefertigt werden, kannten bereits fast

alle Völker der Erde, die über die sogenannte Steinzeit hinaus waren. Die Tonzeugung bei den verschiedenen G. wird auf zweierlei Art ausgeführt, entweder mittelst in denselben pendelartig sich bewegender Klöpfel, indem man die G. selbst bewegt, oder durch Hämmer, mit denen man gegen die Aussenseite derselben schlägt; ersteres Verfahren nennt man das Läuten der G., letzteres das Schlagen. Die Geschichte der G. zeigt, nach dem bisher Bekannten keinen steten Zusammenhang der Erfindung und Nutzanwendung derselben und ist besonders, je nachdem die Völker dieselben zu Kunstzwecken oder als Signalinstrumente anwandten, verschieden. In frühester Zeit findet man die G. bei den Chinesen in Gebrauch, die dieselben zu reinen Kunstzwecken einzig in der damaligen Welt verwertheten. Die Geschichte derselben berichtet, dass sie vom J. 2255 bis 250 v. Chr. nur den Kunstgebrauch der G. kannten, während sie später die G. nebenbei, um Signale zu geben, ohne Stimmung gebrauchten; letztere Anwendung ist in neuester Zeit fast die einzige geworden. Die Chinesen fertigten die G. nur aus Metall an, das sie als eins der fünf Elemente erachteten, die die Natur gebrauchte, um die Wesen der anderen Körper daraus zu bilden. Im hohen Alterthum gaben sie ihren G.n einen viereckigen und später einen cylindrischen Körper und zwar nach feststehenden Gesetzen, die entstanden, indem sie jedem Theile derselben eine symbolische Bedeutung beilegten. Vgl. Amiot, »*Mémoire sur la musique des Chinois*« (Paris, 1779). Der Grösse nach unterschieden sie drei Arten der G., die sie *Po-*, *Te-* und *Pien-Tschung* (s. d.) nannten. *Tschung* heisst Glocke. Die kleinste G.art wandten sie zu Musikinstrumenten an, die dem *King* (s. d.) ähnlich gebaut wurden. Die Alten hatten diese Instrumente mit zwölf *Lü* (s. d.) in der Octave, während man später nur in derselben sieben führte, was besonders seit dem Kaiser Sui, 1550 n. Chr. der Fall war. Die Masse, aus der die Chinesen ihre G. gossen, bestand nach des Gelehrten Tschuly Mittheilung aus sechs Theilen rothem Kupfer und einem Theile Zinn. Man weiss nicht, ob diese Erfindung der Chinesen sich über die Grenzen des Reiches ausbreitete, oder ob man an den andern Culturstätten der Erde dieselbe selbstständig machte. In Indien findet man die G. meist nur als Klangwerkzeuge; nur in einem Musikinstrumente, *Patkong* (s. d.) genannt, sind sie in einer dem chinesischen *King* ähnlichen Weise in Gebrauch. Assyrien, eine der Urquellen abendländischer Musik, führte bronzene G. M. Layard fand in den Ruinen des Nimrud-Palastes deren ungefähr 24, von denen die grössten 8,5 Cm. Höhe und 6,5 Cm. Durchmesser zeigten. Ueber die Nutzanwendung der G. bei den Assyrern haben bisher die Keilinschriften wie Abbildungen nichts verrathen. Aegypten, die andere Urquelle abendländischer Kunst, kannte ebenfalls im hohen Alterthume schon bronzene G. und soll sich derselben bei Opfern zu gewissen Signalen bedient haben. Zu ähnlichen Zwecken haben auch wohl die Assyrer dieselben benutzt und scheint dieser Brauch bis zum Mittelalter an allen übrigen Culturstätten der einzige gewesen zu sein. Bei den Hebräern findet man die G. in den Händen der Priester im Tempel, um den Anfang besonderer Ceremonien anzudeuten, wie noch heute etwa im katholischen Gottesdienst dies der Fall ist; ebenso bei den Griechen, Etruskern und Römern, bei letzteren ausserdem auch ein Klapperinstrument, *Bombulum* (s. d.) geheissen, das mit vielen kleinen Glöckchen versehen war. Erst im Anfange der Ausbreitung des Christenthums hat man den G. eine neue Beachtung zugewandt, die zur Schaffung der grösstmöglichsten Bauart derselben führte. Man fand den Klang der G. höchst geeignet, die Gemeindeglieder zur Versammlung zu rufen und versah deshalb die Gotteshäuser zur schaulichen Auszeichnung mit Thürmen, die in sich G. bargen, bestimmt, klangliche Eigenthümlichkeiten zu bieten. Es geht die Sage, dass im 4. Jahrhunderte der Bischof Paulinus zu Nola in Campanien zuerst seine Gemeinde durch G.klang versammelte, und dass deshalb die G. lateinisch *campanae* genannt würden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass dieser Name nur daher entstanden, dass man das Metall zu G.

aus den Bergwerken Campaniens bezog, weil es besonders wohlklingend war. In frühester christlicher Zeit rief man die Gemeinde, wie schon die Hebräer gethan, durch Trompetenrufe zusammen, später, wie noch heute in vielen griechischen Gemeinen, durch Schlagen an metallene Schienen oder aber eines frei hängenden hölzernen Brettes etc. Erst im 6. Jahrhundert sollen in den Klöstern der Benediktiner im Abendlande G. in Gebrauch gekommen sein, sehr bald reichere Stadtgemeinden daran Gefallen gefunden und für ihre Gotteshäuser grössere sich angeschafft haben. Papst Sabinianus, 603 bis 605 regierend, bestimmte, dass täglich sechsmal geläutet werde, was auf eine schon weite Ausbreitung der G. zu diesem Zwecke schliessen lässt. In der griechisch-katholischen Kirche findet man die gleiche Anwendung der G. erst von der letzten Hälfte des 9. Jahrhunderts an herrschend, und es beginnt mit dieser Zeit sich ein Luxus hierin zu entfalten, der nicht allein zur Production der grössten G. führte, sondern auch zur Erschaffung einer Menge für besondere Zwecke anzuwendenden G. an demselben Orte, die man dem entsprechend benannte. Man kannte Ehren-, Schand-, Sturm-, Feuer-, Feierabend-, Bet-, Armensünder-G. und andere. Von den grössten G. der Erde seien hier nur wenige angeführt, da diese genügend belegen, wo bis jetzt die Grenze der G.grösse ist; jedes Reich hat in dieser Beziehung viele bemerkenswerthe Beispiele aufzuweisen. Die grösste Moskauer Glocke, wahrscheinlich auch die der Welt, Iwan Wielke genannt, wog 240,000 Kilogramm, hatte eine Höhe von 7,5 Meter, eine Dicke von 0,6 Meter und einen Umfang von 20 Meter; sie war aus Bronze. Peking besitzt eine eiserne G., die 62,500 Kilogramm schwer und 4,55 Meter hoch ist; Kaiser Yong-lo liess dieselbe 1403 giessen. Die grösste G. Deutschlands soll im mittleren Domthurme zu Olmütz hängen und 17,900 Kilogramm schwer sein. — Zieht man nun, nach dieser Entwickelung der G. als Signalinstrumente im Abendlande, deren Anwendung zu Kunstzwecken in Betracht, so ergibt sich, dass umgekehrt wie im fernen Osten, wo in grauester Vorzeit die G. nur zu Kunstzwecken in Gebrauch genommen wurden, allmälig dieser Brauch sich verlor, um deren Benutzung als Signalwerkzeuge ohne festgestellten Ton Platz zu machen und jetzt nur noch selten die ursprüngliche Gebrauchsweise modificirt stattfindet: im Abendlande die Nutzanwendung derselben sich entfaltet hat. Zuerst wandte man den G. im Abendlande in der Zeit von 1000 bis 1400 die Aufmerksamkeit in Bezug auf Tonhöhe zu. Das *Cymbalum* (s. d.) erhielt um diese Zeit gestimmte Glocken, die von dem Instrumentisten mit hölzernem Schlägel tönend erregt wurden und bald darauf einen Mechanismus, der die Thätigkeit des Spielers ausführte und den Namen *Flagellum*. Dies Instrument bahnte den sich im 15. Jahrhundert auf Kirchthürmen einbürgernden Glockenspielen oder *Carillons* (s. d.) den Weg. Wenn man in neuester Zeit an diesen, in den reichen Niederlanden besonders zu deren Blüthezeit sehr gepflegten Glockenspielen auch nicht mehr das Wohlgefallen wie ehemals findet, so sucht man doch die einmal vorhandenen derartigen Kunstwerke als Absonderlichkeiten zu erhalten. — Beachten wir die Fabrikation der abendländischen G., so ergiebt sich, dass fast überall jetzt dieselben aus gleicher Masse, Glockengut (s. d.) genannt, durch Guss stattfindet. In der Zeit von 600 bis 1000 unterschied man gegossene *(vasa fusilia)* und geschmiedete *(productilia)* G., berichtet Mönch von St. Gallen Tom. I c. 29. Erstere waren aus Bronze und Silber, letztere aus Eisen. Man producirte letztere, indem man sie aus mehreren Blechen mit kupfernen Nägeln zusammennietete. Eine solche genietete G. befindet sich unter dem Namen »Saufang« in der Cäcilienkirche zu Köln; sie datirt, der Ueberlieferung zufolge, aus dem Anfange des 7. Jahrhunderts. Sie ist 40,6 Cm. hoch und oval gebaut, so dass ihre Weite am untern Rande 36 zu 23 Cm. beträgt. Auch mag hier dessen gedacht werden, dass man in einzelnen katholischen Gegenden in der Charwoche mit hölzernen G. läutete, so wie dass man in Abyssinien auch G. von Thon oder Stein in Gebrauch hat. Man hat durch Erfahrung und Wissenschaft

gefunden, dass ein richtiges Verhältniss zwischen den Ausdehnungen der Einzeltheile der G. hinsichtlich der Erzeugung des Schalles von hoher Wichtigkeit und keineswegs unwesentlich ist, weshalb von den in Bezug auf die Gestalt der G. festgestellten Regeln im Abendlande gar nicht, oder nur in unbedeutendem Grade abgewichen wird, ganz gleich, in welcher Grösse dieselben geschaffen werden. Die wesentlichsten dieser Regeln, allgemein ausgedrückt, sind etwa folgende: die grösste Weite erhält eine Glocke an ihrer Mündung. Die grösste Metalldicke haben die Glocken in ihrem Schlagringe oder Kranze, jenem Theile, gegen welchen der Klöpfel schlägt. Im Obersatze beträgt die Metalldicke nur ein Dritttheil der des Kranzes. Der Durchmesser des Haube oder Platte genannten G.ntheils steht zu dem der Mündung im Verhältniss von 1 : 2. Der Klöpfel oder Schwengel richtet sich in seiner Schwere nach dem Gewicht der Glocke, zu der er gebraucht werden soll; er, aus Schmiedeeisen gefertigt, erhält $^1/_{40}$ des Glockengewichts. Ausführlicheres über die Gestaltung der G. bietet Zamminer in seiner »Akustik« (Giessen, 1855), Seite 430 nebst Abbildung. Ferner weiss man, dass sich der Ton der G. nach den einfachen Gesetzen der Plattenschwingungen bestimmt. Bei G. von geometrisch ähnlicher Gestalt aus gleicher Substanz verhalten sich daher die Schwingungszahlen derselben umgekehrt wie entsprechende lineare Ausdehnungen, oder umgekehrt wie die Kubikwurzeln ihrer Schwere. Eine G., die die höhere Octave einer andern aus gleichem Gut geben soll, muss daher in der Form derselben ähnlich gestaltet werden, in Weite, Höhe und Dicke die halben Ausdehnungen zeigen und im Gewicht achtmal geringer sein. Von allen nach diesen Regeln gegossenen G. aus der gebräuchlichen G.nspeise kann man, mit Hilfe der akustischen Gesetze: Schwere, Durchmesser, Höhe etc. und Eigenton bestimmen. Wenn nun eine G. von 0,834 Meter unterem Durchmesser 320 Kilogramme Gewicht haben muss und einen Ton, der dem c^2 sehr nahe kommt, erzeugt, so lassen sich hiernach Durchmesser und Gewicht der Octaven dieses Klanges mit Leichtigkeit feststellen, wie nachfolgende Uebersicht darlegt:

Ton.	Durchmesser.	Gewicht der Glocke.	Gewicht des Klöpfels.
c	3,33 Meter	20480 Kilogramme	512 Kilogramme.
c^1	1,66 „	2560 „	64 „
c^2	0,83 „	320 „	8 „
c^3	0,415 „	40 „	1 „

Mit Zuratheziehen einer Verhältnisstabelle der Klänge innerhalb einer Octave wird man, wie leicht zu erkennen ist, die Eigenheiten jeder G., je nachdem der Eigenton derselben sein soll, festzustellen vermögen, was in so fern von grosser Bedeutung ist, da man gern harmonische Geläute schafft. Noch Genaueres über die G. und deren Fertigung findet man in Launay's »vollkommenem Glockengiesser« (Quedlinburg, 1834); Otte's »Glockenkunde«, (Leipzig, 1858) und Hartmann's »Handbuch der Metallgiesserei« (Weimar, 1863).

C. Billert.

Glockencymbel, nennt man mitunter das bei den Hebräern unter der Benennung *Methsiloth* (s. d.) geführte Tonwerkzeug. — Auch heisst jetzt der kurzweg Cymbel oder Cymbalum (s. d.) genannte Orgelzug öfter G. 2.

Glockengut, Glockenspeise oder **Glockenmetall** (ital.: *bronzo*, franz.: *bronce*) nennt man das Material, aus dem Glocken gegossen werden. Ehe man in der Mischung des G.'s zu einem festen Abschluss gelangte, hat dasselbe verschiedene Wandlungen durchgemacht; stets waren jedoch Kupfer und Zinn die Hauptbestandtheile desselben und nur die Verhältnisse derselben verschieden. Einige dieser Wandlungen mögen hier eine Stelle finden. Thomson's Analyse altenglischen G.'s ergab, dass dasselbe aus 80 Proc. Kupfer, 10,1 Proc. Zinn, 5,6 Proc. Zink und 4,3 Proc. Blei bestand. Heyl untersuchte das G. des Glockenspiels zu Darmstadt, 1670 gegossen, und fand in einer h^2 gebenden Glocke 73,94 Proc. Kupfer, 21,67 Proc. Zinn, 1,19 Proc. Blei, 2,11 Proc.

Digitized by Google

Nickel und 0,15 Proc. Eisen. Derselbe Forscher behauptet, dass ein G. von 79 Proc. Kupfer und 20 Proc. Zinn durchaus nicht die Klangfarbe obigen Gutes besass. Mag nun später das Bekanntwerden der Analyse des Gutes, aus dem die Chinesen ihre Gongs (s. d.) und Becken (s. d.) fertigen, auf die Zusammensetzung des G.'s eingewirkt haben oder nicht, genug, in neuester Zeit befleissigt man sich, nur dieselbe Metallmischung als G. zu verwerthen; diese besteht aus 78 Proc. Kupfer und 22 Proc. Zinn. Zusätze anderer Metalle benachtheiligen gewöhnlich nur die Qualität des Klanges. Blei und Zink allein ergeben sich als am wenigsten den Ton benachtheiligend und werden deshalb, wenn man die Kosten der Masse etwas verringern will, öfter zugesetzt. G. zu kleineren Glocken pflegt man aus Specialgründen auch wohl anders zusammenzusetzen. So besteht z. B. das Metall zu Uhrglocken aus 75 Proc. Kupfer und 25 Proc. Zinn; das zu weissen Tischklingeln aus 80 Proc. Zinn und 17 Proc. Kupfer; und das gewöhnlicher Hausglocken aus 80 Proc. Kupfer und 20 Proc. Zinn. Ja, man kennt auch noch unter besonderer Benennung eingeführte Glocken von ganz abnormer Mischung, wie das *Métal d'Alger*, in Frankreich sehr beliebt, welches aus 19 Proc. Zinn, 1 Proc. Kupfer und etwas Antimon besteht; so wie von Autoritäten empfohlene Mischungen zu G., wie die von Dr. Kastner empfohlene: 800 Proc. Zinn, 17 Proc. Kupfer, 5 Proc. Wismuth, 7 Proc. Zink und 1 Proc. eisenfreies Antimon. Diese Mischung sollte ein G. bilden, das einen vollen reinen Glasklang habe. Mögen Sonderzwecke und Kunstbestrebungen bisher noch so viel Legirungen empfohlen haben, so hat dennoch keine dem oben erwähnten normalen G. den Rang streitig machen können, besonders wenn man es zu Glocken, die zu Kunstzwecken verwandt werden sollten, benutzen wollte. 2.

Glockenschlag, s. Glöcklein.

Glockenspiel (franz.: *Carillon*, *Campanet;* ital.: *Campanetta)*. Das Wesentlichste über die also genannten Schlaginstrumente suche man unter dem Artikel *Carillon* (s. d.), weil diese Instrumente meist unter letzterem Namen bekannt sind. Die deutsche Benennung G. oder Glockenzug findet man jedoch fast einzig für ein Register in Gebrauch, das zu den Nebenstimmen der Orgel gezählt wird. Viele in der Front der Orgel angebrachte abgestimmte Glocken, oder in dem Werke befindliche, die auf einer vierkantigen eisernen Stange befestigt sind, ähnlich den Glocken einer Harmonica, werden durch Hämmer, welche mittelst der Tastatur regiert werden, tönend erregt. Gewöhnlich beginnen die Glocken erst mit dem *c* oder *g* und gehen dann in chromatischer Folge bis zum höchsten Orgelklange. Oft hat man aber auch tieferen Tönen den Glockenbeiklang verliehen und findet dann, dass die grössten Glocken doppelt benutzt werden; erstens mit den gleichen Orgelklängen und zweitens mit der nächst tieferen Octave. Das Glockengut (s. d.) zu den in den G.n der Orgel verwandten Glocken ist meistens die allgemeine unter diesem Namen bekannte Metalllegirung, seltener Silber und noch seltener Messing. Zuweilen findet man in G.n gläserne oder porzellanene Glocken, die dann schaalenförmig geformt und wie in der Harmonica geordnet sind. In jüngster Zeit wird auch dies Orgelregister nicht mehr gebaut. 2.

Glockenton (ital.: *nota sostenuta)*, eine Gesangmanier, die in einer vielfachen, vom Piano schnell zum Forte übergehenden *Messa di voce*, oder einem rasch abwechselnden An- und Abschwellen oder Schwingen auf dem einzeln getragenen Ton besteht und, besonders von einer gut geübten weiblichen Stimme ausgeführt, eine glockenähnliche Wirkung auf das Gehör ausübt.

Glockenwagen oder **Fahnenwagen** (ital.: *Carroccio)* hiess in mittelalterlicher Zeit ein Palladium, das zur Anfeuerung der Heere in kritischen Momenten benutzt wurde und zugleich zur Zierde einer Streitmacht diente. Dies Palladium bestand aus einem Wagen, der von kostbar aufgeschirrten Rindern gezogen wurde und in einem Gestell eine Glocke trug, die geläutet wurde, wenn entweder Gefahr diesem Palladium drohte, oder das ganze Heer fromme

Digitized by Google

Handlungen verrichten sollte. Dazu kamen noch Fahnen, welche als die grössten Heiligthümer der Streitmacht betrachtet wurden, geharnischte Krieger zur letzten Vertheidigung desselben, und Trompeter, die Kriegssignale für Alle zu geben hatten. Unter den italienischen Wagen dieser Art zeichnete sich besonders der der Mailänder aus, dessen Erfindung und Einrichtung zu einem wahren Prunkgeräth ums Jahr 1138 man dem Mailändischen Erzbischof Aribert zugeeignet hatte. Vgl. die Beschreibung dieses Heiligthums bei F. v. Raumer, Geschichte der Hohenstaufen V. S. 569. 0.

Glöckchen (ital.: *campanelli;* franz.: *clochettes*) nennt man sehr kleine Glocken. Die an der sogenannten türkischen Fahne befindlichen führen auch den Namen *Clochettes*, und die an der Welle des Cymbalsterns der Orgel schlechtweg Cymbeln. — G. oder Glockenschlag nennt man auch eine Klangart bei den kleinen Streichinstrumenten. Wenn man auf der Violine oder Viola eine freie Saite recht kräftig und rein anstreicht, den Bogen aufhebt und die Tonzeugung mittelst sanften Reissens der Saite mit einem Finger unterstützt, so hört man, bei einem gutgearbeiteten Instrumente, einen dem Klange einer Glocke ähnlichen Ton. Kann man G. auf allen Saiten eines Instruments erzeugen, so geben diese Zeugniss für die vorzüglich gleichmässige Ausarbeitung und für den guten Bezug desselben. 2.

Glöckleinton, Glockenton (lat.: *sonus faber*, richtiger *sonus fabri*) nannten die alten Orgelbauer ein weit mensurirtes, offenes Pfeifenwerk von Metall, das 0,6-metrig gebaut wurde und dem Tone einer schönen Glocke nahe kommende Klänge erzeugt haben soll. Walther sagt, dass in der Görlitzer Orgel eine solche Stimme noch in seiner Zeit vorhanden, die klänge, »als ob man mit einem Hammer auf einen wohlklingenden Amboss schlüge«. Von guter Wirkung soll diese Orgelstimme gewesen sein, wenn man sie mit Quintatön (s. d.) 5 Meter gross, zog und zu schnellen Passagen unter schwacher Begleitung mittelst eines andern Manuals anwandte. So behaupten Walther und Boxberg. Jetzt findet man diese Stimme fast in keiner Orgel mehr. 2.

Glöggl, Franz Xaver, theoretischer und praktischer deutscher Musiker, geboren am 21. Febr. 1764 zu Linz, erhielt eine gründliche Ausbildung im Singen und auf mehreren Orchesterinstrumenten und wurde nachgehends Dirigent des Theaterorchesters seiner Vaterstadt. In dieser Stellung gründete er zuerst eine Musikalien-Leihbibliothek, sodann eine Musikalienhandlung und betheiligte sich sowohl mit Geldmitteln als auch schriftstellerisch an einer in Linz damals erscheinenden musikalischen Wochenschrift. Im J. 1790 wurde er zum Stadtmusikdirektor und 1798 zum Domkapellmeister in derselben Stadt ernannt, nachdem er inzwischen auf eigene Rechnung das Theater daselbst sowie in Salzburg geführt hatte. Im J. 1832 feierte er sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum und mag wohl noch einige Jahre darüber hinaus gelebt haben. Man hat mehrere theoretisch- und didaktisch-musikalische Werke von ihm, darunter z. B. »Allgemeine Anfangsgründe der Tonkunst« (Offenbach bei André) und »Erklärung des musikalischen Hauptcirkels« (Linz, 1810). — Von seinen Söhnen war Franz G., Musikalienhändler in Wien, ferner Archivar, Concertarrangeur und Factotum der Gesellschaft der Musikfreunde, der hervorragendste. Geboren im J. 1797 zu Linz, kam er nach Wien, wo er Chordirektor wurde und gründete 1843 eine Musikalienhandlung, die er in den letzten Jahren seines Lebens an Ad. Bösendorfer übergehen liess. Mit seinem Verlage verbunden, gab er von 1852 bis 1860 die »Neue Wiener Musikzeitung« heraus, die er auch selbst redigirte. Mit Musik eng und liebevoll verwachsen, hat er sich auch um den Musikunterricht vielfach verdient gemacht. Er begründete u. A. im J. 1849 die Akademie der Tonkunst in Wien, die bis zum J. 1853 bestand. Die von ihm ebenfalls in das Leben gerufene Gesangschule »Polyhymnia«, welcher er bis zu seinem Tode als Lehrer vorstand, erfreut sich sogar noch gegenwärtig vieler Theilnahme. Auch der Wiener Chorregenten-Wittwen- und

Waisen-Pensionsverein verdankt G. sein Entstehen. Die Welt dankte dem für die Tonkunst in aufopfernder, rastlos thätiger Weise überall eintretenden Manne durch zahlreiche Auszeichungen; so wurde er im Laufe der Zeit zum Ehrenmitglied des Mozarteums in Salzburg, der Philharmonischen Gesellschaft in Graz und mehrerer Musikvereine ernannt. G. starb nach längeren Leiden am 23. Januar 1872 zu Wien.

Glösch, Karl Wilhelm, bedeutender deutscher Virtuose auf der Flöte und dem Claviere, wurde 1732 zu Berlin geboren und von seinem Vater, dem von Telemann sehr geschätzten königl. Preussischen Kammermusiker und Oboevirtuosen Peter G., musikalisch ausgebildet. Seit 1765 war er als Kammermusiker und Musiklehrer der Prinzessin Ferdinand von Preussen angestellt und behauptete bis zu seinem am 21. Oktbr. 1809 zu Berlin erfolgten Tode den Ruf, auf seinen Instrumenten einer der fertigsten Virtuosen seiner Zeit zu sein. Er componirte Concerte und Trios für Flöte, Claviersonatinen, die Operette »der Bruder Graurock und die Pilgerin« (Clavierauszug, Berlin, 1788 bei Rellstab), die lyrische Komödie »*L'oracle ou la fête des vertus*« (1773) u. s. w.

Gloria (lat.). Nach diesem Anfangsworte wird kurz der ganze, sogenannte »englische Lobgesang« (richtiger der Lobgesang der Engel, lat. *hymnus angelicus*) genannt, welcher in der Messe der katholischen Kirche nach dem Kyrie eingefügt ist und der Reihenfolge nach den zweiten Chor der heiligen Handlung bildet. Er wird auch die grosse Doxologie genannt und besteht aus dem Hymnus, welchen nach Luc. 2, 14 die himmlischen Heerschaaren bei der Geburt Christi gesungen haben sollen: »*Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*« mit verschiedenen Zusätzen, deren Urheberschaft theils dem Papste Telesphorus, gestorben 139, welcher zugleich die Vorschrift ertheilte, dass das G. bei der Messe gesungen werde, theils dem heiligen Hilarius (Ende des 4. Jahrhunderts) zugeschrieben wird, letzterem jedoch nur insofern, als er diesen Lobgesang aus dem Griechischen übersetzt habe. Anfangs war in der Choralmelodie, wie auch das *Graduale Sancti Gregorii*, gemäss dem Zeugnisse Radulf's von Tungern, ausweisen soll, jeder Sylbe nur ein Ton zuertheilt; später wurden zur Ausschmückung bei grösseren Feierlichkeiten an manchen Stellen mehrere verzierende Noten oder Neumen angebracht. Wie bei anderen abgesungenen Gebetsgesängen, so glaubte man auch dem G. Zusätze und Paraphrasen, sogenannte Tropen (s. d.) verleihen zu dürfen, was jedoch bald verboten wurde. Das G. wird in allen Messen gesungen; ausgenommen sind einige Votivmessen, dann die Missa de Requiem, sämmtliche Ferialmessen und die an den Sonntagen der Advent- und in der Fastenzeit, überhaupt diejenigen Messen, welche in violetter oder schwarzer Farbe gelesen werden. Im kirchlichen Gebrauche sind vier Melodien des G.: die *in duplicibus*, die *in festis beatae virginis Mariae*, die *in semiduplicibus* und die *in simplicibus*, deren Intonationen jedes römische Missale aufweist. — G. nennt man auch noch mitunter an der Orgel den mittleren, an älteren Werken mit musicirenden Engeln, einem König David und ähnlichen Zierrathen gewöhnlich reich ausgeschmückten Theil des Prospectes.

Glottis (griech.), d. i. die Stimmritze (s. Stimmorgan). Davon abgeleitet nannten schon die Griechen gleichermaassen auch das Rohr, mit welchem die Rohrinstrumente, ähnlich wie bei uns Oboe, Fagott u. s w. angeblasen wurden.

Glover, Stephen, fruchtbarer und beliebter englischer Gesangscomponist, geboren 1813, hat sich durch zahlreiche Gesänge und Lieder leichterer Gattung einen Namen in seinem Vaterlande gemacht. Er starb am 7. Decbr. 1870 zu Bayswater.

Glowatz, Heinrich, deutscher Orgelbauer zu Rostock, fertigte daselbst im J. 1593 ein Werk mit 39 Stimmen an, dessen Disposition Praetorius in seiner Synt. Mus. T. II p. 164 aufgezeichnet hat. †

Gloy, Johann Christoph, sehr geschätzter deutscher Basssänger und

Schauspieler, geboren am 10 Febr. 1794 zu Lübeck, sollte, trotz ausgesprochener Neigung für Theater und Musik, Theologie studiren. Diesem Zwange zu entgehen, floh er im Winter 1810 zu Fuss nach Hamburg, wurde, nachdem er in Altona einen der Knaben in der »Zauberflöte« gesungen hatte, auf vier Jahre engagirt und söhnte sich erst nach dieser Zeit und nach einem bunten Reiseleben in Holstein mit seinen Eltern aus, die den Sohn seinem Willen nun folgen liessen. Im J. 1815 sang er in Hamburg den »Jacob in Méhul's Joseph« mit solchem Erfolge, dass er sofort engagirt wurde. Als eines der vielseitigsten und umsichtigsten Mitglieder dieser Bühne geschätzt, war und blieb er seitdem der Liebling des Publikums. Als besonders ausgezeichnet galt er in Buffoparthien der Oper und in den sogen. Väterrollen des recitirenden Schauspiels. Auf Gastspielreisen hat er diesen guten Ruf auch in andern Städten Norddeutschlands bewährt.

Gluck, Christoph Willibald **Ritter von,** der Reformator der Oper und Vater des musikalischen Dramas, wurde am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz, unweit der bairisch-böhmischen Grenze, geboren. Seine Eltern nahmen, wie so häufig die Erzeuger unsterblicher Söhne, eine höchst bescheidene Lebensstellung ein. Der Vater: Alexander G., war anfänglich Büchsenspanner des berühmten Prinzen Eugen von Savoyen und endete als Förster des Fürsten Lobkowitz. Von seiner Mutter Walburga weiss man nicht viel mehr wie ihren Namen. Jedenfalls durfte sich G., als der Sohn eines Jägers und seiner Eheliebsten, einen echten Sohn des Volkes nennen. — Wie das Kind, das die Welt von sich reden machen sollte, drei Jahre alt war (1717), siedelte sein Vater nach Böhmen über. Den Eltern gebührt das Verdienst, dafür gesorgt zu haben, dass der Knabe, trotz ihrer beschränkten Verhältnisse, eine für die damalige Zeit sehr gute Erziehung erhielt. Von seinem 12. bis zu seinem 18. Jahre (1726—1732) besuchte der junge G. das der Lobkowitz'schen Herrschaft Eisenberg benachbarte Städtchen Kommotau. Er absolvirte auf dem dortigen Jesuiten-Seminar nicht nur seine Gymnasialstudien, sondern erhielt auch daselbst seinen ersten Unterricht auf der Geige, dem Clavier, der Orgel und im Gesange. Die Musikertribüne der mit dem Seminar verbundenen Ignatiuskirche war der Schauplatz dieser seiner frühesten musikalischen Thätigkeit. Die guten *patres Jesuitae* liessen sich wohl nicht träumen, dass ihr fleissiger Zögling zu einem Wiedererwecker der Herrlichkeit classischen Heidenthums und des mit ihm verbundenen Cultus des Schönen, Erhabenen und rein Menschlichen heranwachsen werde. Das Jahr 1732 führte den begabten Jüngling nach Prag. So lange die spärlichen Beiträge aus dem Elternhause noch flossen, setzte er hier sowohl seine höhere tonkünstlerische Ausbildung, wie seine wissenschaftlichen Studien fort; als jene Zuschüsse aus der Heimath aber ausblieben, sah er sich genöthigt zur Fristung seiner Existenz selber Unterricht zu ertheilen. Durch die Familie der Brodherren seines Vaters, der Fürsten Lobkowitz, wurden ihm die Thüren der Häuser des kunstsinnigen hohen österreichischen Adels erschlossen. Zunächst fand er im Jahre 1736, als ihn seine Liebe zur Tonkunst von Prag weiter nach Wien getrieben, im Lobkowitz'schen Palaste selber freundliche Aufnahme. Der lombardische Fürst von Melzi, der ihn dort musiciren hörte, fasste ein lebhaftes Interesse für ihn und nahm ihn (etwa um 1737 oder 1738) mit sich nach Mailand, woselbst der Organist Battista Sammartini seinen Unterricht in der Harmonielehre und im Contrapunkt vervollständigte. Nach vier Jahren eifrigen Studiums fühlte sich G. der Aufgabe gewachsen, seine erste Oper zu schreiben. Der Gegenstand derselben war der von Metastasio, dem berühmtesten und fruchtbarsten aller Librettisten jener Zeit, gedichtete »*Artaserse*«, der 1741, also im 28. Lebensjahre des Tondichters, in Mailand in Scene ging. Ihm folgten bis zum J. 1745, dem letzten seines ersten Aufenthaltes in Italien, für Venedig: »*Demetrio*« und »*Ipermnestra*«, beide 1742; für Cremona: »*Artamene*« 1743; für Turin: »*Alessandro nell' Indie*« 1745; und abermals für Mailand:

»*Demofoonte*«, »*Siface*« und »*Fedra*« (1742, 43 und 44); also acht Opern in fünf Jahren. G. erntete mit diesen Erstlingen seiner dramatischen Muse fast überall in Oberitalien einen ungetheilten Beifall; die genannten Werke selber aber scheinen sich noch durch nichts von dem Durchschnittscharakter des Styles und Zuschnittes der damaligen *opera seria* unterschieden zu haben. Anhaltepunkte hierfür geben zwei Nummern aus der Oper »Alexander in Indien«, welche aus dem Nachlass R. G. Kiesewetter's in das Musikarchiv der k. k. Hofbibliothek zu Wien übergegangen sind. Die für Mailand geschriebenen Opern sind leider, wahrscheinlich in Folge eines Theaterbrandes, von den Flammen verzehrt worden. Die in Italien erlangte Berühmtheit verschaffte G. 1745 einen Ruf an das Haymarket-Theater in London. Hier führte er 1746 seine Oper »*La Caduta de' Giganti*« auf, deren Buch wahrscheinlich wieder, wie das seiner sämmtlichen früheren Opern, von Metastasio herrührt. Ihr liess er seine für Cremona geschriebene Oper »*Artamene*« folgen. Der grosse Meister Händel, der den Aufführungen dieser Werke beiwohnte, soll sich etwas geringschätzig darüber geäussert haben. Sehr bekannt ist die Händel zugeschriebene Aeusserung, dass sein Schuhputzer einen bessern Contrapunkt schreibe, als G. Wie wenig oder wie viel aber auch hiervon auf historischer Wahrheit beruhen mag, solche Aussprüche Händel's würden uns weder befremden, noch dem neidlosen Charakter des grossen Oratoriensängers Abbruch thun können; denn der G., den Händel damals hörte, war keineswegs schon jener spätere Meister, dem unsere, der Nachgeborenen Bewunderung gilt. Es würde im Gegentheil höchst verzeihlich scheinen, wenn ein Mann wie Händel, der sich selbst zwei Jahrzehnte hindurch (1720 bis 1740) mit der Idee einer Reformation der Oper getragen, von dem in England angelangten deutschen Tonsetzer Höheres erwartet hätte, als von den damaligen italienischen Operncomponisten, gegen deren Tendenzen er einen so langen und vergeblichen Kampf in London geführt hatte. Um so glücklicher traf es sich, dass die Wirkungen, die umgekehrt die Anhörung Händel'scher Oratorien auf G. ausübten, die allersegensreichsten für diesen letzteren sein sollten. Er selber gesteht, dass von seinem englischen Aufenthalte ein neuer Abschnitt in seinem Künstlerleben datirt, und wir wissen, dass es, neben anderen Erfahrungen, vor allem die Wahrheit und Gewalt musikalischen Ausdrucks, wie sie aus Händels Schöpfungen zu uns sprechen, gewesen sind, die G. begreifen liessen, welche Aufgabe sich die Musik in ihrer Verbindung mit der Poesie eigentlich zu stellen habe. Unter den erwähnten Erfahrungen anderer Art, die G. in London gemacht, und die seine spätere, das gesammte musikalische Drama umwälzende Richtung mit vorbereiten helfen sollten, gehört folgende Thatsache. Man hatte, nach dem mässigen Erfolg seiner beiden Opern, ein sogenanntes *Pasticcio* (wörtlich »Pastete«) von ihm zu hören gewünscht; eine Art von dramatischem Potpourri, wie es damals vielfach Mode geworden. G. hoffte durch eine Auswahl und Zusammenstellung aller derjenigen Nummern seiner früheren Opern, die in Italien einen besonderen Beifall davongetragen, auch das englische Publikum zu erwärmen. Statt dessen liess das *Pasticcio:* »*Piramo e Tisbe*«, zu des Componisten grosser Enttäuschung, die Menge gleichgültig, ja kalt. Wie aber nur das Talent bei Misserfolgen leicht kleinmüthig wird, während das Genie meist dadurch vorwärts kommt, so ging es auch hier. G. musste sich sagen, dass die Anerkennung, die jene ausgewählten Stücke früher gefunden, hauptsächlich auf den Zusammenhang zurückzuführen sei, in welchem jedes von ihnen in den Opern, denen sie entnommen, mit anderen Musikstücken ursprünglich gestanden, und dass es überdies auf der Bühne ebenso sehr darauf ankomme, an welchem Orte, in welchem Momente und von welcher Person etwas gesungen werde, als wie ein solcher Gesang an und für sich, d. h. von einem nur specifisch-musikalischen Standpunkte aus beurtheilt, beschaffen sei. Dies führte ihn natürlich weiter, nämlich zum Nachdenken über das musikalische Drama überhaupt, sowie über die Wirkungen, die darin durch

scharfe Charakterzeichnung, oder mittelst Steigerung der einen Scene durch die andere, zu erreichen seien — kurz zu der Ueberzeugung, dass die Oper zu mehr befähigt sei, als ein lediglich sinnliches Wohlgefallen an Tonverbindungen, Rhythmen und Melodien zu erregen. — Von London aus (nach Anderen schon vor London, nämlich auf seinem Wege dahin) hatte G. einen kurzen Ausflug nach Paris unternommen, um dort die Opern Rameau's zu hören, welche ebenfalls nicht ohne Einfluss auf seine Ideen einer Umgestaltung der dramatischen Musik bleiben sollten, indem sie mit dazu beitrugen, seine Gedanken über musikalische Declamation und über das Recitativ zu klären. Von England ging er Ende 1746 über Hamburg und Dresden (wo er für kurze Zeit in die kurfürstliche Kapelle eintrat) zum zweiten Mal nach Wien. Hier schrieb er u. a. auch einige Sinfonien; d. h. Instrumentalstücke, die man damals mit diesem Namen beehrte, welche aber nicht etwa den heutigen Begriffen von dieser Kunstform entsprachen, sondern vielmehr jenen Tonsätzen ähnelten, wie wir ihnen in den meisten vormozart'schen Opern des 18. Jahrhunderts, ja selbst in mancher Beziehung noch in der »Entführung aus dem Serail«, an Stelle der Ouvertüre, begegnen. (Ein thematischer Catalog von 6 dieser Sinfonien erschien 1862 im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig). Die Vertiefung und geistvolle Durchbildung der Formen und des Inhaltes einer selbstständigen Instrumentalmusik waren jedoch nicht die eigentliche Bestimmung des G.'schen Genius; derselbe gelangte, selbst in den Zeiten seiner vollen Reife, immer nur dann zu seiner ganzen machtvollen Entfaltung, wenn sich die Musik mit einem dramatischen Stoffe, also mit Dichtung und Diction, sowie zugleich mit einer wahrhaft tragischen und erschütternden Handlung verband. In solchen Fällen freilich belebte sich auch sein Instrumentalsatz in einer neuen und noch nicht dagewesenen Weise; er individualisirte dann die Instrumente in einem Grade und bediente sich ihrer Tonfarben in einer so eindringlichen und bezeichnenden Manier, dass es ihm gelang, auch durch sein Orchester mächtig zum Verständniss der Charaktere und Situationen mit beizutragen. — Auch diesmal wandte sich G. bald wieder ausschliesslich der pathetischen Oper zu, und so ging schon 1748 ein neues von Metastasio gedichtetes Musikdrama von ihm: »*La Semiramide riconnosciuta*« in Wien über die Bühne. Das J. 1749 nennt unser Meister selber »das glücklichste und zugleich unglücklichste« seines Lebens. Er verlor in demselben sein Herz an die liebenswürdige Marianna Pergin, deren Vater jedoch, als ein reichbemittelter und geldstolzer Kaufherr, der überdies ausser Stande war, G. zu beurtheilen, nichts von der Verbindung seines Kindes mit einem Musicus hören wollte. Zum Theil wohl mit die Verzweiflung hierüber trieb G. Ende des J. 1749 abermals nach Italien, wo er für das Theater Argentina in Rom den »*Telemacco*« schrieb. Doch lange sollte diesmal seines Bleibens hier nicht sein, denn als Anfang des J. 1750 der alte Pergin starb, eilte G. unaufhaltsam nach Wien zurück, wo er sich mit Mariannen, deren Herz nie aufgehört hatte für ihn zu schlagen, am 15. Septbr. vermählte. Diese Gattin blieb von nun an seine unzertrennliche Begleiterin auf seinen Kunstreisen, wie sie denn auch in Beziehung auf Bildung und Geist weit über die Durchschnittslinie der damaligen Frauenwelt hinausgeragt zu haben scheint und so in jeder Weise würdig war, die treue Gefährtin und Freundin eines Mannes wie G. zu sein. Es sei gleich hier erwähnt, dass beide Gatten, deren Ehe kinderlos blieb, späterhin eine Nichte G.'s an Kindes statt adoptirten; ein junges Mädchen, das, nach Dr. Burney's und anderer Zeitgenossen Schilderung, eine ebenso anmuthige Erscheinung war, als sie sich durch ungewöhnliches musikalisches Talent, eine zum Herzen dringende Stimme und durch ein, bei ihrem Vortrage von Compositionen des geliebten Oheims überraschendes Eingehen auf dessen künstlerische Intentionen auszeichnete. (S. Gluck, Anna.) Auch dies holde Kind, das leider, kaum zur Jungfrau erblüht, der Erde schon wieder entrissen ward, gehörte während mehrere Jahre zu G.'s Reisebegleitung und trug viel mit dazu bei, das Leben und Haus ihrer

Pflegeeltern mit Jugend, Sonnenschein und Poesie zu erfüllen und zu erwärmen. — Das J. 1751 lässt uns G. mit seiner Gattin in Neapel finden, für das er eine Oper: »*La Clemenza di Tito*« schrieb. Interessant ist es, dass er daselbst auch in Verkehr mit dem bedeutenden italienischen Tonmeister Durante trat, der ihm eine ungewöhnliche Anerkennung zu Theil werden liess. Ende 1751 treffen wir G. wieder in Wien an, wo er eine Zeit lang ruhiger seinem noch so jungen häuslichen Glücke und einer gewissen künstlerischen Beschaulichkeit lebte, wie bisher. Dennoch konnte er es nicht ablehnen, zu einem glänzenden Feste in Schlosshof, das der Besitzer desselben, ein Prinz von Sachsen-Hildburghausen, zu Ehren der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls im J. 1754 veranstaltete, ein von Metastasio gedichtetes Festspiel: »*Le Cinesi*« in Musik zu setzen. Er durfte sich einem solchen Auftrage um so weniger entziehen, als ihn die Kaiserin bereits im Juni des gleichen Jahres zu ihrem Hofkapellmeister mit einem Gehalte von 2000 Gulden ernannt hatte. Vom J. 1754 an bis Ende 1756 beginnt überhaupt wieder eine lebhaftere Periode in der schöpferischen Thätigkeit G.'s Er schrieb in diesem Zeitraum für Rom, wo er sich auch persönlich einfand, die Opern: »*Il Trionfo di Camillo*« und »*Antigono*«, wofür er vom Papste zum Ritter vom goldenen Sporen ernannt wurde. Von da an nannte er sich auf den Titelblättern der von ihm publicirten Werke: »Der Ritter von Gluck«. Für Wien und den Hof componirte er die Festspiele und Opern: »*La Danza*« und »*L'Innocenza giustificata*« (beide 1755), sowie »*Il Rè Pastore*« (1756). — Von 1756 bis 1760 lebte er, soweit es ihm seine Stellung in kaiserlichen Diensten erlaubte, wieder stiller und zurückgezogener von dem lauten Treiben der Bühne und der grossen Oeffentlichkeit, was sich auch in seiner beschränkteren Productivität zeigt. Die ganze Ausbeute dieser Jahre sind seine *Airs nouveaux*, Gesänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten französichen Style, und einige Versuche oder Gelegenheitsstücke im Charakter der französischen Operette. Sein Haus dagegen soll in jener Zeit ein Sammelplatz vieler Künstler, Männer der Wissenschaft und bedeutender in Wien sich gerade aufhaltender Fremden gewesen sein, wozu ihn auch die reichlichen Mittel, die ihm das Vermögen seiner Frau in die Hand gelegt, in den Stand setzten, und wir wissen, dass er sich damals mit besonderer Vorliebe dem Studium der schönen Literatur, der Antike, sowie Klopstock's, seines späteren Lieblings unter den vaterländischen Dichtern, hingab. Von diesen Neigungen G.'s muss man Notiz nehmen, wenn man die bald darauf eintretende bedeutendste Periode seines Schaffens, durch welche er die gewaltigste Umwälzung, die die gesammte Geschichte der Oper kennt, hervorrief, nach allen Seiten hin begreifen, oder sich den ungeheueren Abstand seiner bisherigen Werke, von den ihnen folgenden späteren, erklären will. — Im J. 1760 erhielt G. den Auftrag, zur Vermählung des Erzherzogs Joseph von Oesterreich (nachmaligen Kaisers) mit Isabella von Bourbon, Prinzessin von Parma, eine damals bei solchen Gelegenheiten übliche sogenannte *Serenata* zu componiren, unter dem Titel »*Tetide*«, welche in prachtvoller scenischer Ausstattung und in Gegenwart der Majestäten im grossen Redoutensaale aufgeführt ward. Diesem Festspiel folgte im J. 1761 das grosse ernste Ballet des Meisters: »Don Juan oder das steinerne Gastmahl«, das, als Vorläufer von Mozart's »Don Juan«, dessen Stoff es behandelt, ein ganz ungewöhnliches Interesse in Anspruch nimmt. Der Clavierauszug dieses merkwürdigen Opus ist nachmals bei Trautwein in Berlin im Druck erschienen. Zu der 1762 stattfindenden Eröffnung des neuen Opernhauses von Bologna componirte G. Metastasio's: »*Il Trionfo di Clelia*«. Er fand sich selber bei dieser Gelegenheit dort ein, und zwar in Begleitung seines talentvollen Schülers Dittersdorf, der damals ein trefflicher Geigenvirtuos war und späterhin, wie bekannt, einen classischen Namen im Gebiete der komischen Oper gewann. Es ist von kunstgeschichtlichem Interesse, dass Meister und Schüler in Bologna auch in ein näheres Verhältniss zu dem alten Farinelli, dem in früheren

Jahren in London an der Spitze von Händel's Widersachern stehenden bekannten Sänger, sowie zu dem in seiner Zeit weltberühmten Pater Martini traten. Wichtiger aber noch ist es, zu constatiren, dass auch die hier von G. dirigirte Festoper, obwohl es die letzte war, die er vor dem Eintritt des entscheidenden Wendepunktes in seinem künstlerischen Schaffen schrieb, sich in nichts, nach allem was wir davon wissen, über die Manier ihrer Zeit erhob. Der Meister war sicher in seinem Inneren damals schon ein Anderer geworden, will aber seinen früheren Bewunderern nicht ungefällig erscheinen, oder ihnen gerade in einer bei ihm bestellten Gelegenheitsoper unverständlich werden. So gibt er für die alten Anhänger noch der Manier einer Zeit nach, deren Schwächen er selber bereits verdammt hatte und durch Besseres zu ersetzen entschlossen war. Begegnen wir doch Anwandlungen zu solchen Concessionen (wenn auch nur vorübergehend) selbst dann noch bei ihm, als er durch ein gewaltiges Werk, im Style des von ihm aufgefundenen neuen Kunstprincips, mit der Vergangenheit eigentlich bereits gebrochen hatte. Dieses erste Werk aber, das ihm die Bahn zu eröffnen bestimmt war, auf welcher er sich die Krone der höchsten Meisterschaft aller Zeiten im pathetischen und tragischen Styl erwerben und das musikalische Drama schaffen sollte, war der »Orpheus«. G. ward, was wichtig ist, bei dieser Oper zum ersten Mal auch Metastasio untreu, und wandte sich, behufs Beschaffung eines Textes wie er ihn wünschte, an den k. k. Rath Raniero von Calzabigi, der sich in der schönen Literatur einen Namen erworben und mit dem er schon seit zwei Jahren befreundet war. »Orpheus und Euridice« ging am 5. Oktbr. 1762 in Wien zum ersten Mal in Scene, und wenn der ungewohnte und neue Styl des Werkes die Hörer auch anfänglich stutzen machte, so war seine Gewalt und Schönheit doch so gross, dass sich im weiteren Verlaufe Freund und Feind davon hingerissen und besiegt fühlten. Uns Deutschen bleibt somit der Ruhm, G. auf der neuen von ihm betretenen Bahn zuerst anerkannt und gefeiert zu haben, um so mehr, da auch »Alceste«, sowie »Paris und Helena« in Wien zuerst das Licht der Lampen erblickten. Es ist darum entweder Tendenz, oder Unwissenheit, wenn behauptet wird, der Meister habe seine späteren Opern, durch welche er der Welt eine Reihe noch nicht wieder erreichter Vorbilder im musikalisch-tragischen Styl geliefert, für Frankreich schreiben müssen, da man in seinem Vaterlande noch nicht reif dafür gewesen. Zwar durften sich Alceste und Paris und Helena nicht eines gleich enthusiastischen Erfolges bei den Wienern rühmen, wie er dem Orpheus zu Theil geworden; dem stehen jedoch ähnliche Kämpfe gegenüber, die G. auch in Frankreich lange Zeit hindurch mit dem verbildeten Geschmack der Menge zu bestehen hatte. Was man in Wien am Orpheus mit am meisten bewunderte, war die Wiedereinführung des Chors in die Handlung, und die daraus für die Musik und das Drama hervorgehenden neuen und erschütternden Wirkungen. Nicht weniger ergriffen die, an Stelle der mit Coloraturen überfüllten conventionellen Concert-Arien der Italiener tretenden einfach erhabenen, aus der dramatischen Situation gleichsam hervorwachsenden und unwiderstehlich auf ein rein gebliebenes menschliches Gefühl wirkenden Gesänge des Helden der Oper. Orpheus ward damals unzählige Mal in Wien gegeben und des Meisters Feinde waren so empört über einen solchen unerwarteten und durchschlagenden Erfolg, dass sie keck behaupteten, nicht G., sondern der in der Titelrolle wirkende italienische Sänger Guadagni habe die Oper componirt. Die zwei Bände starke, geschriebene Partitur, aus welcher G. den Orpheus dirigirt hat, befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek und trägt den charakteristischen Titel: »*Orfeo. Dramma per Musica in due Atti*«. Die alte Bezeichnung *opera seria* ist hier also offenbar absichtlich vermieden. Der Orpheus existirt in zwei Bearbeitungen; in der einen ist die Titelrolle für eine Alt-, in der anderen für eine Tenorstimme gesetzt. Der für Alt geschriebene Orpheus ist der ursprüngliche und ältere, wie schon allein daraus hervorgeht, dass er, bei der ersten Auf-

führung in Wien, von Guadagni gesungen ward, der Castrat war. Erst bei der im J. 1774 in Paris erfolgenden Umarbeitung der Oper für die dortige Bühne, der es an einem Contra-Alt fehlte, verwandelte G. die Rolle des Orpheus in eine Tenorpartie. — Dem Orpheus folgten, wie schon gesagt, mehrere Arbeiten in G.'s früherer Manier. So 1763 eine wieder von Metastasio gedichtete Oper »*Ezio*« und im J. 1764 sogar ein komisches Singspiel: »*La Rencontre imprévûe*«, ein Genre, das wir uns mit G., dem grossen Tragiker unter den Tondichtern, kaum in Beziehung denken können. Zum Namensfeste des Kaisers Franz lieferte G. 1765 eine *Azione teatrale* unter dem Namen »*La Corona*«, in welcher vier österreichische Erzherzoginnen Partien übernommen hatten und die nur vor einem intimen und auserwählten Kreise in der Hofburg zur Darstellung gelangen sollte; alles wurde jedoch durch den Tod desjenigen, dem die ganze Ovation gelten sollte, vereitelt: der Kaiser starb am 18. August 1765. — G. verband sich hierauf zum zweiten Mal mit seinem poetischen Freunde Calzabigi, und das Resultat ihrer gemeinschaftlichen Bemühungen war die Oper »Alceste«, die am 16. Decbr. 1767 ihre erste Aufführung in Wien erlebte. Das Libretto schloss sich dem gleichnamigen Trauerspiel des Euripides an; G.'s Musik aber strebt hier noch viel consequenter und bewusster, als im Orpheus, dem erhabenen Ziele zu, das er sich für die Oper gesteckt. Eine solche, selbst jene mässigen Concessionen an das Publikum, wie sie der Orpheus stellenweise noch enthält, verbannende Stylstrenge mochte wohl mit dazu beitragen, die Wiener betreffs ihres Urtheils über Alceste anfänglich in zwei entgegengesetzte Parteien zu scheiden. Während die Freunde der neuen Tonschöpfung dieselbe für eine Arbeit erklärten, welche erst die Nachwelt ihrem vollen Werthe nach zu würdigen wissen werde, meinten die Gegner des Werkes, dasselbe gleiche mehr einem Requiem, als einer Oper, und es sei doch etwas zu viel verlangt, sich für seine zwei Gulden, statt erheitert zu werden, einen ganzen Abend lang so heftig aufregen und erschüttern zu lassen. Den guten Leuten solchen Schlages, die das Theater bis dahin lediglich als ein leichtes, oberflächliches Vergnügen angesehen, ward es bange zu Muthe, als sie plötzlich die nie gehörte Sprache titanischer Naturen und ungeheuchelter tiefer Leidenschaft vernahmen. Was G. mit seiner Alceste gewollt, sagt er selber am treffendsten in der an den Grossherzog von Toskana gerichteten Zueignung, die er der 1769 erschienenen Partitur dieser Oper vorausschickte. Es heisst darin u. A.: »Ich suche die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen« — — »Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; ebenso wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon so lange vergebens kämpfen.« — Wie bedeutend die Wirkung der Alceste später auf einen Genius, wie Mozart, gewesen ist, beweisen, ausser manchen anderen Zügen, besonders der »Orakelspruch« und der »Opfermarsch« in der genannten Oper G.'s. Die Antworten der Reiterstatue des Comthurs an Don Juan, und der Priestermarsch in der Zauberflöte würden, ohne die angeführten Tonsätze aus Alceste, sehr wahrscheinlich gar nicht existiren, oder doch in einem völlig

anderen Charakter ausgeführt worden sein. So wirkt das Epoche machende Genie befruchtend auf die ersten Geister einer kommenden Zeit ein, und wir dürfen, indem wir ein bekanntes Dichterwort in einem, seiner ursprünglichen Fassung entgegengesetzten Sinne brauchen, ausrufen: »Das ist der Segen hehren Thuns, dass es, fortzeugend, Grosses muss gebären!« — G. zählte 48 Jahre, als er den Orpheus und 52 Jahre, da er die Alceste schrieb; er hatte somit 21 Jahre lang seine Kräfte der Oper gewidmet, ehe er an die Reformation derselben ging. Auch dass der Meister ein halbes Jahrhundert verlebte, ehe Werke von ihm ausgingen, die seinen Namen dauernd und für alle Zeiten auf die Nachwelt brachten (denn alle seine vor Orpheus geschriebenen Opern haben eigentlich nur noch ein kunsthistorisches Interesse), gehört zu den ausserordentlichen Fällen in der Geschichte der Künste. — Der Alceste folgte 1769, als dritte Reformationsoper: »Paris und Helena«, ein Werk, das im Allgemeinen viel zu wenig bekannt und geschätzt ist und welchem man, meist wohl einer blossen Ueberlieferung folgend, bisher nicht die Ebenbürtigkeit neben den übrigen dem Orpheus folgenden Opern G.'s hat einräumen wollen. Dramatische Handlung und Wechsel contrastirender dramatischer Situationen sind allerdings reicher und mannigfaltiger in Orpheus und Alceste, so wie später in den beiden Iphigenien vertreten. Um so spannender und verzehrender im Ausdruck hat dagegen der Tondichter in Paris und Helena den wachsenden Conflict zwischen Pflicht und Leidenschaft, oder zwischen einer in fast jungfräulichem Gefühl vor sich selber erschreckenden und erröthenden holden Weiblichkeit und dem in ihrem Herzen sich entzündenden Feuer der ersten Liebe geschildert. Es handelt sich in dem ganzen Werke mehr um eine innerliche und vergeistigte, als um eine auch äusserlich hervortretende Dramatik, daher um tragische Conflicte rein seelischer Natur, und von diesem Standpunkte aufgefasst, ist die Oper eine würdige Vorläuferin — ja, bei ihrer doch wieder ganz anders gearteten und selbstständigen Natur — selbst Nebenbuhlerin von G.'s Armide, die ebenfalls als ein grosses scenisches Liebesgedicht wirkt, während das, was in einem mehr vulgären Sinne dramatische Handlung genannt wird, auch dort nach dem ersten Akte mehr und mehr zurücktritt. Als wahrer Perlen von Schönheit in Paris und Helena sei hier nur des Terzetts im 2. Akt, nicht weniger der mit zu dem Empfundensten, was G. geschrieben, gehörenden Arie des Paris: »*Le belle imagini d'un dolce amore*«, dann des wunderbar ergreifenden Terzetts zwischen Amor, Helena und Paris: »*Ah, lo veggo*«, sowie endlich der gewaltigen Scene der Unheil verkündenden Pallas Athene, mit dem sich ihr anschliessenden höchst tragisch wirkenden Finale gedacht, in welchem auch der Chor (wie schon früher einige Mal) zu herrlicher Wirkung gelangt. Wir begrüssen in dem letzteren überdies einen alten Bekannten, denn er ist ein und derselbe mit dem Schlusschor von Iphigenie auf Tauris, und dass G. dieses reifste und letzte aller seiner Werke mit nichts Schönerem zu schliessen wusste, mag seinen Werth darthun. Die Partitur von Paris und Helena erschien im J. 1770 im Druck, und G. sagt in der ihr vorausgehenden Widmung an den Herzog von Braganza u. A.: »Eure Hoheit werden das Drama »Paris« bereits gelesen und dabei bemerkt haben, dass es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene grossartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der Alceste die Gemüther der Zuschauer erschüttern, und zu ernsten Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik eben so wenig erwarten, als man in einem, in hellem Licht gemalten Bilde dieselbe Kraft des Halbdunkels oder dieselben grellen Gegensätze fordern würde, die der Maler bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm nur zur Wahl eines halben Lichtes Raum gewährt.« — Enttäuscht darüber, dass seine Opern neuen Styls in Deutschland und Italien nicht so rasch allgemein zündeten und verstanden wurden, wie er nach seinem grossen Erfolge in Wien mit Orpheus hoffen zu dürfen geglaubt hatte, wandte G. seine Blicke auf

Frankreich. Dies Land schien ihm durch Lully und Rameau, durch einen Corneille und Racine, und, vor allem, durch die lebhafte und geistvolle Erörterung musikalischer Principienfragen, wie sie damals sowohl im Publikum als bei den Kennern stattfand, und an der selbst Männer wie Rousseau und Laharpe eifrig theilnahmen, in mancher Beziehung mehr darauf vorbereitet, als das eigene Vaterland, seine neuen Ideen vorurtheilslos zu prüfen und den Geist wahrhafter Dramatik, der in seinen musikalischen Tragödien waltete, zu erfassen. Er wurde in diesen seinen Anschauungen durch den der französischen Gesandtschaft in Wien attachirten Bailly du Rollet mächtig bestärkt. Dieser Mann hatte ausserordentlich viel Geschmack und Geist und besass überdiess ungewöhnliche theatralische Kenntnisse und Erfahrungen. Er ward, ungeachtet seiner Eingenommenheit für die französische Oper, lebhaft von den Ideen ergriffen, die G. ihm entwickelte. In Folge davon suchten beide nach einem Stoffe, der ihnen geeignet schien, das spannende und erschütternde Interesse der Tragödie mit den Wirkungen einer leidenschaftlichen und unmittelbar an das Herz appellirenden Musik zu vereinigen. Racine's »Iphigenie in Aulis« erschien ihnen als ein Drama, das solchen Ansprüchen genüge; sie machten sich daher voll Feuer und Begeisterung an's Werk, und schon 1772 hatte G. das neue Opus im Geiste so gut wie vollendet, wenn auch erst wenige Scenen davon zu Papier gebracht waren. Mehrere Versuche der Anknüpfung mit der Pariser Grossen Oper durch den Bailly du Rollet und von G.'s Seite selber führten zu keinem rechten Ziel, bis es endlich den Empfehlungen von G.'s Gönnerin Maria Theresia und ihres Sohnes, des damaligen römischen Königs, späteren Kaiser Joseph II., sowie dem Antheil, den die Dauphine Marie Antoinette, die nachmals so unglückliche Königin von Frankreich, an dem Meister nahm, gelang, die Aufführung von G.'s »Iphigenie in Aulis« bei der Administration der Pariser Oper durchzusetzen. Dieselbe fand am 19. April 1774, im 60. Lebensjahre G.'s, zum ersten Mal statt. Diese ausdrucksvolle, hochtragische Musik, von deren Möglichkeit man bis dahin keine Vorstellung gehabt, rief, wie früher Alceste in Wien, bei einem Theil der Hörerschaft einen tiefen unauslöschlichen Eindruck hervor, während sowohl die italienische Partei, wie die specifisch französische Schule, die an den Traditionen Lully's und Rameau's hing, Opposition machte. Der einflussreiche und viel Kunstgeschmack besitzende Adel der französischen Hauptstadt stand, weil der Hof G. protegirte, in seiner Majorität auf G.'s Seite. Aus allen vorliegenden Aktenstücken und Zeugnissen der Zeitgenossen jener Tage geht jedoch hervor, dass der erste Erfolg der Iphigenie kein ganz zweifelloser war. Nach Iphigenie brachte G. Orpheus und Alceste in neuen Bearbeitungen in Paris zur Aufführung. Alceste hatte anfänglich in Paris dieselben Kämpfe zu bestehen, wie früher in Wien. Dies muss uns übrigens heute fast natürlich erscheinen, denn die Brücken, die den Orpheus wenigstens stellenweise noch mit der früheren italienischen Oper verbinden, hat G. hier völlig hinter sich abgebrochen. Alceste mahnt mehr, wie jede andere Oper G.'s, an die dämonische Leidenschaft und strenge Erhabenheit des Aeschylos. Die Gestalten dieser Tragödie in Tönen lassen alles, was die Bühnen Deutschlands, Frankreichs und Italiens bis dahin an Charakteren geschaffen, pygmäenhaft, typisch oder conventionell neben sich erscheinen. Alceste, Admet, der Oberpriester, Herkules sind, von der ersten bis zur letzten Note, wie aus einem Guss, sie erinnern in ihrer, wie in Lapidarschrift gemeisselten Tonsprache, an die marmornen Halbgötter- und Göttergestalten der Plastik der Alten und gehen auch in ihrem Empfinden und Thun in's Uebermenschliche. Die Arie der Alceste: »Götter ewiger Nacht!« ist von einer Grösse heroischer Gesinnung und prometheischen Trotzes gegen das Geschick, von deren Möglichkeit in der Frauennatur uns G. überhaupt erst überzeugt hat. — Aber auch in Paris vertiefte sich das Verständniss für Alceste mit jeder neuen Vorstellung, während Orpheus unmittelbar ansprach, und beide Opern brachen, im Bunde mit

wiederholten Darstellungen der Iphigenie, dem Meister in immer weiteren Kreisen der französischen Hauptstadt Bahn, bis sich die Vorliebe für seine Musik endlich zu einem wahren Enthusiasmus steigerte. Man drängte sich sogar — ein bis dahin in Paris unerhörter Fall — zu den Proben seiner Opern, und der Zutritt zu denselben ward von den vornehmsten und angesehensten Personen als eine hohe Vergünstigung betrachtet. Diese Proben boten übrigens, bei G.'s Unerbittlichkeit in gewissen, von seinem dramatischen Gefühl ihm dictirten Forderungen an Sänger und Orchester, sowie andererseits durch das Feuer, mit dem er dirigirte und durch die von ihm ausgehenden warmen Worte, mit welchen er bei gelungenen Stellen die Ausführenden belohnte, ein kaum geringeres Interesse dar, als die Aufführungen. Fürsten und grosse Herren drängten sich wetteifernd herbei, um G., wenn er seinen Taktstock niederlegte, Perrücke und Ueberrock zuzureichen; denn er hatte die Gewohnheit, diese Gegenstände, ehe er zum Dirigentenpult hinaufstieg und mit dem Einstudiren begann, abzulegen und sich dagegen eine, ihn gegen den Zug von der Bühne her schützende höchst originelle Kopfbedeckung aufzusetzen. Im J. 1775 ging eine Oper: »*La Cythère assiégée*« von ihm in Scene, die einen nur geringen Erfolg katte. Der Abbé Arnaud sagte davon, mit Anspielung auf den Meister: »Herkules sei geschickter im Gebrauche der Keule, als des Rockens.« Natürlich schwiegen, solchen Erfolgen des deutschen Tondichters gegenüber, wie wir sie oben erwähnten, Neid, Eifersucht und Kabale nicht lange. Die italienische Partei hob den übrigens durchaus nicht etwa talentlosen Piccini auf ihre Schultern, und es entbrannte bei Hofe, im Salon, in den Foyers der Grossen Oper, in den Kaffeehäusern, auf den Boulevards, in Flugschriften, Feuilletons, ja selbst auf Bällen und Redouten jener grosse Widerstreit der Meinungen, der unter dem Namen des Kampfes der Gluckisten und Piccinisten in die Annalen der Kunstgeschichte verzeichnet worden ist. Besonders lebhaft betheiligten sich die geistreichen und galanten Frauen der höchsten Gesellschaft an demselben, und die damals modischen Soupers, bei welchen die Gegner, noch hingerissen von den eben erhaltenen Eindrücken vor der Bühne, zusammentrafen, wurden zum Kampfplatz der mit Hitze, ja oft selbst mit Raserei und in wilden Ausrufungen vertheidigten entgegengesetzten Meinungen. Unter den Journalisten und Männern von Geist und Genie gehörten Rousseau, Suard und der Abbé Arnaud zu den Gluckisten; dagegen Marmontel, La Harpe, Ginguené und d'Alembert zu den Piccinisten. Dieser Zustand der Dinge erhielt sich bis 1780, und es ist wohl niemals vorher oder nachher in der Kunstgeschichte wieder dagewesen, dass eine Stadt von der Grösse von Paris so anhaltend für und wider einen grossen Tondichter Partei genommen und neue Werke von demselben mit lebhafterer Spannung und grösserem Interesse verfolgt hätte, als die wichtigsten politischen Ereignisse. G., der verschiedentlich nach Wien zurückkehrte und von dort wieder zu neuen Kämpfen oder Triumphen nach Paris eilte, kam im Anfang des Jahres 1777 mit seiner Armide zum Abschluss. Dieselbe ging am 23. Septbr. desselben Jahres in Paris in Scene, hatte jedoch anfänglich nicht den Erfolg, den sich ihr Autor davon versprochen hatte. Besser erging es, von ihrer ersten Vorstellung an, die am 18. Mai des Jahres 1779 stattfand, des Meisters vorletzter herrlicher Oper: »Iphigenie auf Tauris«. Ganz Paris ward davon hingerissen, und auch die Gegner des grossen Künstlers, darunter — zu seiner Ehre sei es gesagt — Piccini selber, erklärten sich für überwunden. In der Iphigenie auf Tauris hat der Meister — ganz abgesehen von allen übrigen Vorzügen dieses unvergleichlichen Werkes — den kühnen Wurf gethan, zwei entgegengesetzte Nationalitäten, und in ihnen zugleich die Empfindungsweise eines civilisirten und eines barbarischen Volkes, musikalisch einander gegenüber zu stellen und zu charakterisiren. Es gehören in dieser Beziehung die fanatischen Scythenchöre, mit ihren einfachen und doch so furchtbar wirkenden Rhythmen, mit den zum drohenden Gesang der Krieger unablässig erschallenden grellen

Becken- und dumpfen Paukenschlägen und den sie unterbrechenden wilden Tänzen der Barbaren, zu dem Ergreifendsten, was die Musik jemals auf einem solchen Felde gewagt. Doppelt contrastirend wirken, diesen Elementen gegenüber, die Milde und Schönheit griechischer Empfindungsweise, wie sie sich in Iphigenie und ihren Priesterinnen personificirt, oder die hohe antike Gesittung und geläuterte Heldengrösse, wie sie in des Meisters Pylades und Orest lebt. Alles was Spontini seitdem, durch seine Gegenüberstellung von Spaniern und Mexikanern im »Cortez«, Rossini, mit seinen Schweizern und Oesterreichern im »Tell«, Meyerbeer, durch Darstellung des Conflikts von Papstthum und Lutherthum in den »Hugenotten«, in gleicher Richtung versucht haben, ist eben nur eine Folge des von G. in der Iphigenie auf Tauris gegebenen Anstosses, und hat das vom Altmeister dort Gebotene weder an Erhabenheit, noch an Idealität wieder erreicht. G. zählte 65 Jahre, als er seine Iphigenie auf Tauris schuf, deren Jugendfeuer uns, wenn die Zeit ihrer Entstehung unbekannt geblieben, eher auf das Werk eines gottbegnadeten Jünglings, wie auf das eines Greises schliessen lassen würde. — Des Tondichters letzte grössere Arbeit war »Echo und Narziss«, die mit nur wenig Erfolg am 21. Septbr. 1779 über die Pariser Bühne ging. Der Abstand gegen Iphigenie auf Tauris war freilich ein ziemlich bedeutender, doch enthält auch dieses Werk noch einzelne Züge, die des Genies eines G.'s würdig sind; so z. B. einen köstlichen Chor: »Der Gott von Paphos und von Knid.« Das von unserem Meister projectirte Tondrama: »Die Danaiden«, womit er seine Künstlerlaufbahn abschliessen wollte, kam nicht mehr zur Ausführung: er ward plötzlich hinfällig und starb nach einem mehrjährigen Siechthum in Wien am 15. Novbr. 1787. Es muss hier auch noch erwähnt werden, dass G. eine Reihe Klopstock'scher Oden in Musik setzte und die Composition der Hermannsschlacht desselben Dichters im Kopfe vollendet hatte, so dass er sie Freunden fast in ihrem ganzen Umfang am Claviere vortrug. Leider kam er nicht mehr dazu, sie in Partitur zu setzen und so für die Nachwelt festzuhalten. Die Oden dagegen sind im Druck erschienen. Es sind, ihren Namen nach, folgende: Vaterlandslied; Wir und Sie; Schlachtgesang; der Jüngling; die Sommernacht; die frühen Gräber; die Neigung und »Willkommen, o silberner Mond«. Die Partituren der Opern Iphigenie in Aulis, Orpheus, Alceste, Armide, Iphigenie auf Tauris, Das belagerte Cythera und Echo und Narciss erschienen, mit französischem Text, in denselben Jahren bei Deslauriers, in denen diese Werke zum ersten Mal in Paris in Scene gingen. Simrock in Bonn gab zuerst die Alceste mit deutschem Texte heraus. Die italienische Alceste erschien zu Wien 1769; Exemplare davon sind sehr selten geworden. Bei Thomas von Trattern in Wien erschien 1770 Paris und Helena. Eine Orchesterpartitur eines von G. componirten *De Profundis*, welches nebst dem 8. Psalm: *Domine Dominus noster* und einem Theil der von Salieri vollendeten Cantate: *Le Jugement dernier* die einzige Arbeit geistlichen Styls von G. blieb, erschien ebenfalls bei Simrock in Bonn. Ein Bildniss des unsterblichen Meisters trägt die Unterschrift: *Il préfera les Muses aux Sirènes.* Es würde schwer halten, die kunstumgestaltende hehre und unermüdliche schöpferische Thätigkeit G.'s kürzer und schöner zu bezeichnen. Seine Werke sind Denkmale, die er seinem Namen und seiner Nation gesetzt und die so lange wirken werden, als der Sinn für echte Kunst unter den Menschen nicht ausgestorben sein wird.

Emil Naumann.

Gluck, Marie Anna, Adoptivtochter und Nichte des gleichnamigen Meisters, war eine talentvolle, zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigende Novize auf der Laufbahn einer Sängerin. Geboren im J. 1759 zu Wien, wurde sie im Gesang und in der Musik überhaupt vom Abbate Millico ausgebildet, da ihr berühmter Oheim wohl ihrem grossen Talente sein volles Interesse schenkte, allein für ihre Unterweisung weder Musse noch Geduld besass. Alle, die in ihre Nähe kamen, rühmten ihren Geist, ihre feine Bildung, ihren Geschmack

und ihr vortreffliches Herz; zudem wusste sie sich in vier Sprachen geläufig auszudrücken und erregte, als sie ihren Oheim nach Paris begleitete, am französischen Hofe allgemeine Bewunderung. Nicht minder war sie ein Liebling der Kaiserin Maria Theresia und ihres Sohnes Joseph II. Bühne und Gesellschaft verloren durch ihren allzu frühzeitigen Tod, am 21. April 1776 zu Wien, eines ihrer vielversprechendsten Talente.

Glück, Johann, deutscher musikkundiger Theologe, geboren zu Plauen, wurde Diaconus zu Mark-Schwärtzenbach an der Saale und liess 1660 zu Leipzig erscheinen: »*Heptalogum Christi musicum, musicae ecclesiasticae prodromum*, oder musikalische Betrachtung der heiligen sieben Worte Christi am Kreuz gesprochen, als ein Vortrab einer geistlichen Kirchenmusik.« Er versuchte also in ähnlicher Weise, wie später Joseph Haydn dies durch sieben Sonaten beabsichtigte, durch sieben in Art der Madrigale gesetzte Motetten jene Worte zu verherrlichen. †

Glück, Johann Ludwig Friedrich, deutscher musikkundiger Theologe neuerer Zeit, geboren am 27. Septbr. 1793 zu Ober-Ensingen bei Nürtingen, gestorben als Pfarrer zu Schornbach bei Schorndorf am 1. Oktbr. 1840, hat sich durch gemüthreiche ein- und mehrstimmige Lieder seiner Composition ein freundliches Andenken, besonders beim deutschen Volke, gesichert, welches seine Melodien auf »In einem kühlen Grunde« (1814), »Herz mein Herz, warum so traurig« (1814) und »Siehst du am Abend die Wolken zieh'n?« noch heutigen Tages mit Vorliebe singt.

Glycaeus, Joannes, oder richtiger Glyce, ist der Name eines griechischen Musikschriftstellers, von dem ein Manuscript im Excurial aufbewahrt wird. Vgl. *Fabricii Bibl. Gr. lib. III. c.* 10 *p.* 269. †

Glycibarifon (ital.-griech.), ein von Catterino Catterini zu Monselice (Italien) im J. 1833 erfundenes Blasinstrument, welches seinem Erfinder die goldene Medaille als Auszeichnung einbrachte. Catterini reiste mit diesem Instrumente in Italien umher und concertirte auf demselben in vielen Städten, namentlich in Mailand, Parma (1837), Modena und Bologna (1838) mit grossem Beifall. Das Instrument besteht im Wesentlichen aus zwei parallelen, unten vereinigten Röhren, wovon die eine oben mit einem kleineren Röhrchen, woran ein S wie beim Fagotte befestigt, versehen ist, die andere aber trichterförmig wie das Horn endigt. Das ganze Instrument ist ungefähr 8 Decimeter hoch; die Luftsäule aber beträgt, der Verdoppelung der Röhre wegen, 1 Meter und 6 Decimeter. Die erste Hälfte vom Mundstück abwärts ist cylindrisch, die andere bis zum Trichter aber konisch. Vorn hat das Instrument 9 Klappen und 2 offene Tonlöcher; hinten 5 Klappen und ein offenes Tonloch. Der Ton ahmt die Clarinett- und Fagottstimme nach und kann also von der einen in die andere übergehen. Bei dem ersten Erscheinen dieses Instrumentes hiess es Polifono (Vielstimmiges Tonwerkzeug). M—s.

G-moll (ital.: *Sol minore;* franz.: *sol mineur;* engl.: *G minor*) ist diejenige der Mollgattung des abendländischen Tonsystems angehörige Tonart, welche ihren Sitz auf dem *g* genannten Klange hat. Die Eigenheit dieser Gattung erfordert, wie in dem Artikel Moll (s. d.) näher erörtert ist, die Erniedrigung der Terz und Sexte um einen Halbton, wonach sich als Grundklänge von G. die Töne: *g, a, b, c, d, es, f* und *g* ergeben. Ueber die möglichen Veränderungen dieser Grundklänge im Bereiche der obersten Quarte der Tonleiter, welche nach dem Ermessen der Tonsetzer noch verschieden sein können, ist bei der Normaltonart dieser Gattung, *A-moll* (s. d.), ausführlicher die Rede gewesen, weshalb auf jenen Artikel hingewiesen sei. Um festzustellen, wie in der Tonart *G-moll* geschriebene Stücke auf das menschliche Musikgefühl wirken, müsste man zunächst eine Ansicht zu gewinnen suchen, wie die Gefühlseindrücke der Grundklänge von G. in Bezug auf den Grundton sich äussern und wie die des Grundtons im Tonreiche überhaupt auf den Gehörsinn wirkt. Den Eindruck der aus diesen Elementen bestehenden Zusammenklänge in Erwägung

zu ziehen, würde allerdings erst nach erlangter Klarheit im ersterwähnten Bereich fruchtbringend sein können. Betrachtungen auf dieser Grundlage (der des Tonfühlens) begründet, dürften in der Jetztzeit noch zu den gewagten gehören, da die verbindenden Glieder zwischen dem innern Tastsinn und der Psyche noch durchaus eine *terra incognita* sind. Ja noch nicht einmal die Kenntniss der Theile des innern Tastsinnes und die Funktionen mancher der bekannten Theile desselben sind durch die Wissenschaft uns ganz erschlossen. Aber ganz ohne Leuchte ist man denn doch nicht auf diesem Untersuchungsfelde, das sich nur schwärmerische Aesthetiker anders zu erklären suchen als die Naturmenschen, welche letzteren doch durch die Bezeichnung: Gefühl, längst bevor die Wissenschaft daran denken konnte, auch nur etwas über die Verbindung der Körperschwingungen und der Psyche ahnend zu äussern, einen genau bezeichnenden Ausdruck auffanden. Siehe hierzu die Artikel Gehör, Ohr und Anlage. Das Tonfühlen nun ist eine Eigenheit der Psyche, die sich direkt und vollkommen über die Klänge des Tonreichs erstreckt, welche durch mit der Psyche im innigsten Zusammenhange stehende Organe geschaffen, erwogen und nach jeder Seite hin begriffen werden — also über die Töne, welche durch die Menschenstimme hervorgebracht werden können — während alle anderen Töne nur nach der organischen Betheiligung bei der Schaffung derselben, oder nach der Eigenheit der zunächstliegenden im Gefühle ähnlichen Octave (s. d.) in erwähntem Tonreich eine Beurtheilung der Psyche zulassen. Beweis hierfür ist, dass die Klänge der höchsten Tonregion sich der tonlichen Erkenntniss durch die Psyche entziehen. Betrachtungen über die Grundklänge, speciell auch von G., werden sich somit am geeignetsten nur an die Töne der Menschenstimme knüpfen lassen und zwar je nachdem man die Mitleidenschaft der Theile des Organismus und der Psyche bei Schaffung derselben in Betracht zieht, indem durch diese Faktoren auch das Empfängniss solchen Erzeugnisses von der Psyche anderer ähnlicher Organismen bedingt ist. Bemerkt sei nur, dass, mögen diese Betrachtungen nun an den Tönen der Männer- oder Frauenstimme angestellt werden, dieselben, da beide Tonreiche nur in Octaven unterschieden, in ihren Ergebnissen durchaus gleiche sind. Hier sind, besonders weil eine längere derartige Erfahrung an Männerstimmen gemacht ist, stets die Töne dieser zu Grunde gelegt. Die Klangregion (die in der obern Octave der Psyche, der innigeren Theilnahme aller Tonzeugungsfaktoren halber, klarer als in der tieferen sein muss, und deren Reflexion die Tonverhältnisseindrücke in der tiefern Octave beeinflussen), in der die festen Töne dieser Tonart liegen: *c* als Quarte und *d* als Quinte, ist eine durch die Psyche inniger auffassbare als fast jede andere, weil erstens diese Klänge oft meist beinahe unverändert angewandt werden, und zweitens dieselben nicht in die Bruchlage einer Normalstimme fallen. Diese Klarheit und Innigkeit der festen Klänge vermögen Sänger auch nur über die Töne der daran grenzenden Oberquarte der Tonart auszubreiten, und machen diese durch das Sichfortbewegen in vielen aufeinanderfolgenden Halbtönen, die, je nachdem sie als *Semitonium modi* (s. d.) nach oben oder unten hin wirken, in peinlichster vom Gefühle geforderter Genauigkeit zu geben möglich sind, oft auf das Gehör die Wirkung, als seien sie zu sehr von der ursprünglichen Stelle verrückt. Diese Wirkung wird jedoch paralysirt durch die stets fast wiederkehrenden Grundklänge der Tonart, besonders des Grundtons. Derselbe, der nächste Nachbar des Richtklanges im Tonreich aller Culturvölker der Welt ausser den Abendländern, die Musik als Kunst pflegten, ist bei diesen, obgleich nicht besonders gekennzeichnet, doch aus gleichem Grunde unwandelbar. Mittlere Stimmen (tieferer Tenor und tieferer Sopran) nämlich, haben in dem Klange *g* die oberste Grenze ihres Brustregisters und in der Octave desselben zugleich den Mittelton ihres Tonreichs überhaupt. Von den Klängen der Unterquarte dieser Tonart scheint *a*, mehr als aufwärtsstrebendes *Semitonium modi* wirkend, bei Tongängen durch das Fühlen der Sänger eher kleinen Höhenänderungen unterworfen zu sein

als *b*, das, obgleich als niederwärtsstrebendes in der Schrift gekennzeichnet, von fast allen Sängern in beinahe unveränderter Tonhöhe dargestellt wird. Wie nun diese Elemente in Tonstücken von G. zuweilen, zu einander Grundverhältnisse annehmend, kleine Intervallverrückungen fordern, die, in Zahlen ausdrückbar, auch theilweise in der Darstellung sich kundgeben, wird leicht einleuchten, wenn man die Artikel *Ais*, *As* und *Cis* in Mitbetracht zieht. Obige Andeutungen aber über die Naturerfordernisse der Elemente werden genügen, um Jedem in diesem Bereiche der Kunst Forschenden die nöthigen Handhaben zu bieten; derartigen Forschungen können sich dann erst Betrachtungen über die Zusammenklänge von G. anreihen. Solche Betrachtungen aber würden nicht allein fordern, die gleichzeitig stattfindenden Eindrücke mehrerer Elemente, sondern auch die Wirkung der sich deckenden oder nicht deckenden Beitöne derselben in Erwägung zu ziehen. Weitergehende, dies Feld berührende Hinweisungen hier zu geben ist unmöglich, da, wie der Schluss des Artikels »Akustik«, das Werk: »die Lehre von den Tonempfindungen« von Helmholtz und andere Aehnliches berührende Bücher lehren, solche eine eigene umfangreiche Schrift erfordern. — Vom ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachtete man, als nach Feststellung der anzuwendenden Klänge in der abendländischen Kunst, diese Kunstwissenschaft zu einer schablonenmässigen Ausdrucksweise über dieselbe gelangte, G. für geeignet: Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane, missmuthiges Nagen am Gebiss, mit einem Worte, Groll und Unlust darzustellen, wie Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« pag. 377 ff., und alle nach ihm folgenden Aesthetiker auszusprechen sich bemüssigt fanden. C. B.

Gnaccare (span.; ital.: *nacchere*), die Castagnetten.

Gnecco, Francesco, fleissiger italienischer Operncomponist, geboren 1769 zu Genua, zeigte schon früh bedeutende musikalische Anlagen, sollte aber Kaufmann werden und erwirkte nur mit Mühe, dass er sich vom Kapellmeister Mariani ausbilden lassen durfte. Nach vollendeten Studien componirte er für verschiedene Bühnen seines Vaterlandes Opern, von denen »*La prova d'un' opera seria*« bedeutenderen Erfolg hatte; nächst dieser gefielen hier und da: »*Gli bramini*«, »*Argete*«, »*Le nozze de' Sanniti*«, »*Le nozze di Lauretta*«, »*Carolina e Filandro*«, »*Il pignattaro*«, »*La cena senza cena*«, »*Gli ultimi due giorni di carnevale*«, »*Gli amanti filarmonici*« u. s. w. Geschick und dramatische Wirksamkeit überwiegen in allen diesen Werken die Erfindung. Mit Composition der Oper »*La conversazione filarmonica*« beschäftigt, starb G. unerwartet zu Mailand im J. 1810.

Gnesippos, altgriechischer Dichter, von dem Athenäus behauptet, dass er auch zu den Tonsetzern gezählt werden müsse.

Gnocchi, Giovanni Battista, italienischer Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten eine zu Venedig erschienene Sammlung vierstimmiger Messen übrig geblieben ist.

Gobatti, Stefano, ein vielversprechender italienischer Operncomponist, geboren am 5. Juli 1852 in Bergantino, einem kleinen Dorfe im Venetianischen, hatte, dem Willen seiner Eltern gemäss, bereits die Laufbahn eines Ingenieurs betreten, als die Liebe zur Tonkunst so heftig bei ihm durchschlug, dass er, zumal auch von allen Seiten ihm musikalisches Genie zugesprochen wurde, es durchsetzte, dass er die Studiumsfächer dem entsprechend vertauschen durfte. Sein Vater schickte ihn zu diesem Zwecke nach Mantua, wo Campioni G.'s Musiklehrer wurde. Später studirte G. unter Giuseppe Busi im Lyceum zu Bologna Generalbass. Er hatte bei diesem Lehrer eine ziemlich strenge Schule durchzumachen, da derselbe nur die alten Meister als Vorbilder gelten liess und von dem auflodernden Talente G.'s Fugen und nichts wie gut gearbeitete Fugen verlangte. Von Bologna wandte sich G. nach Parma, wo er unter Lauro Rossi lernte, welchem trefflichen Künstler er auch nach Neapel folgte, als dieser daselbst als Nachfolger Mercadante's zum Direktor des Conservatoriums ernannt

wurde. Dort schrieb G. auch seine Erstlingsoper »*I Goti*«, welche das Lob seines Lehrers fand, und man rieth ihm, diesem Werke von Bologna, der Kunst- und Gelehrtenstadt Italiens aus, eine empfehlende Legitimation des Publikums zu verschaffen. G. reiste in Folge dessen im Herbst 1873 nach Bologna, und seine Familie machte die äussersten Anstrengungen, die Kosten der Inscenirung, die, italienischer Sitte gemäss, stets der Componist-Debütant tragen muss, aufzubringen. Am 30. Novbr. 1873 erschien diese Oper zum ersten Male im Communaltheater jener Stadt, und G.'s Talent feierte den glänzendsten Triumph, der sich denken lässt und bei jeder Wiederholung sich erneuerte. »*I Goti*« waren und blieben die Hauptoper der betreffenden Saison und bereits nach der zweiten Aufführung derselben, welche der Theaterkasse eine nie zuvor dagewesene Einnahme einbrachte, schloss das Verlagshaus Lucca in Mailand mit dem jungen Componisten unter den allervortheilhaftesten Bedingungen einen Contrakt, welcher das Eigenthumsrecht dieser und der folgenden Oper dem ersteren sicherte. Die Blicke aller italienischen Opernfreunde sind in Folge dieser Ereignisse auf den jugendlichen Meister gerichtet, und seiner Begabung eröffnet sich eine geebnete grosse Bahn, da seine Erstlingsoper auf den grossartigen Erfolg in Bologna hin in der Carnevalssaison 1874 gleichzeitig im Apollotheater zu Rom, in der Scala zu Mailand und im Fenicetheater zu Venedig erscheinen soll.

Gobdas wird in Lappland die Trommel genannt, deren bis vor Kurzem sich die dortigen Wahrsager bei Ausübung ihrer Kunst bedienten, um die Menge heranzulocken. Sie hat die Gestalt unserer Handtrommel ohne Schellen, ist hinten mit zwei Stricken als Handhabe versehen und wird mit einem zweispitzigen Hammer geschlagen. Die Zauberer bemalten sie mit verschiedenen Charakteren, denen das abergläubische Volk eine grosse Kraft zuschrieb.

Gobert, Thomas, französischer Tonsetzer und Dirigent, wahrscheinlich aus der Picardie stammend, war erst Kapellmeister in Peronne und dann in derselben Stellung der Hofkapelle Ludwig's XIII. und Ludwig's XIV. von Frankreich vorgesetzt. Er veröffentlichte im vierstimmigen Satze Melodien zu den vom Bischofe Antoine Godeau übersetzten Psalmen (Paris, 1659).

Gockel, August, trefflicher deutscher Pianist und Componist für sein Instrument, geboren 1831 zu Willibadessen, besuchte seit 1845 das Conservatorium zu Leipzig, wo Mendelssohn und Plaidy seine Hauptlehrer waren. Nachdem er sich in Deutschland mehrfach mit Beifall öffentlich hatte hören lassen, machte er von 1853 bis 1856 sehr erfolgreiche Kunstreisen durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Nach dieser Zeit trat er wieder in seinem Vaterlande auf, jedoch hielt seine Gesundheit den ihr zugemutheten Anstrengungen gegenüber nicht Stand, und brustkrank kehrte er in seinen Geburtsort zurück, den er auch nicht wieder verliess, da er daselbst im J. 1861 starb. Während seines kurzen Künstlerlebens hat er zahlreiche Claviercompositionen im eleganten Modestyle, ebenso einige Hefte Lieder geschrieben und veröffentlicht. Höheren Werth als alle diese Werke beansprucht sein Concertstück für Pianoforte mit Orchester, welches in Erfindung und Arbeit auf bedeutende künstlerische Eigenschaften hinweist.

Goclenius, Rudolph, deutscher Dichter und Philosoph, war aus Corbach in der Grafschaft Waldeck gebürtig. In einem von ihm herausgegebenen philosophischen Lexikon, das 1613 zu Frankfurt erschien, finden sich auch die jener Zeit eigenen Ausdrücke in der Musik vor und erklärt. G. starb am 8. Juni 1628. Mehr über ihn enthält das comp. Gelehrten-Lexikon. †

Goddard, Arabella, die vorzüglichste englische Pianistin der Gegenwart, geboren 1840 in London, wurde von Moscheles und den besten Lehrern ihrer Vaterstadt mit dem grössten Erfolge im Clavierspiel unterrichtet, sodass sie bei ihrem frühesten Auftreten bereits als bedeutende künstlerische Erscheinung begrüsst wurde, ein Urtheil, welches sie im J. 1855 durch Concerte in Berlin, Leipzig, Paris u. s. w. auch im Auslande vollgültig bestätigen liess. Im J. 1859

verheirathete sie sich mit Davison, dem einflussreichsten und angesehensten Musikkritiker Londons, welcher durch die Times und die von ihm redigirte *Musical World* ihren Weltruf begründete und ihre Stellung in England zu einer unanfechtbaren gestaltete. Ihre grossartigste Kunstreise unternahm sie im J. 1873, indem sie in dieser Zeit concertirend die Städte Australiens besuchte, in Ostindien sich hören liess und reich an Schätzen und Triumpfen zu Anfang 1874 nach London zurückkehrte.

Godeau, Antoine, französischer Geistlicher, geboren 1605 zu Dreux und gestorben als Bischof zu Vencé am 2. April 1672, hat u. A. Paraphrasen zu Davids Psalmen« geschrieben, welche bei Roger in Amsterdam sowohl für eine als für vier Stimmen gestochem worden sind. Ob diese Musik von G. selbst herrührt, ist nicht bekannt. S. übrigens Gobert. Vgl. auch das comp. Gelehrten-Lexikon. †

Godecharle, Eugène Charles Jean, trefflicher belgischer Violin- und Harfenspieler und talentvoller Componist, wurde am 15. Jan. 1742 zu Brüssel geboren und von seinem Vater, der Basssänger in der Kapelle des Statthalters der Niederlande, des Prinzen Karl von Lothringen, sowie Musikmeister an der Kirche St. Nicolas war, musikalisch unterrichtet. Der Prinz-Statthalter zog G. schon früh ebenfalls in seine Kapelle und liess ihn später in Paris weiter ausbilden. Nach Vollendung dieser Studien, wurde G. 1773 Bratschist, 1788 erster Violinist der prinzlichen Kapelle und fungirte seit 1776 zugleich als Musikmeister an der Kirche St. Géry in Brüssel. Gestorben 1814 zu Brüssel, hinterliess er zahlreiche treffliche Kirchenwerke im Manuscript. Gedruckt wurden bei seinen Lebzeiten nur Instrumentalsachen seiner Composition, nämlich Sinfonien für kleines Orchester, ein Notturno für zwei Violinen, Piccolflöte, zwei Oboen, zwei Hörner und Trommel, Sonaten für Violine mit Bass, für Harfe mit Violine und für Pianoforte und Violine. — Von seinen Brüdern war Lambert François G. der bedeutendste. Geboren am 12. Febr. 1751 zu Brüssel, war er anfangs gleichfalls Chorknabe in der Kapelle des Prinzen-Statthalters und wurde vom Kapellmeister Croes in der Composition unterrichtet. Von 1771 an bis zur Franzosenzeit war er Bassist dieser Kapelle und als Nachfolger seines Vaters seit 1782 auch Musikmeister an St. Nicolas. Als solcher starb er am 20. Oktbr. 1819 zu Brüssel und hinterliess gleichfalls gute Kirchencompositionen im Manuscript. — Die beiden anderen Brüder der eben aufgeführten G.'s waren: Joseph Antoine G., geboren am 17. Jan. 1746 zu Brüssel, erster Oboist der mehrfach erwähnten Kapelle und Louis Joseph Melchior G., geboren den 5. Jan. 1748, Basssänger dieser Kapelle und zugleich Lehrer an der Zeichnenschule zu Brüssel. Unglückliche Verhältnisse veranlassten den Letzteren, seinem Leben durch Selbstmord ein Ende zu machen.

Godefroid, nach seiner Vaterstadt *de Furnes* genannt, ein berühmter altfranzösischer Orgelspieler, war als Organist bis 1382 in Rouen angestellt, worauf er bis zu seinem Tode hoch angesehen als Virtuose seines Instruments in Paris lebte.

Godefroid, Dieudonné Joseph Guillaume Félicien, der ausgezeichnetste französische Harfenvirtuose der Gegenwart, wurde am 24. Juli 1818 zu Namur geboren und frühzeitig auf dem Pianoforte unterrichtet, auf welchem er es im Laufe der Zeit zu ganz vorzüglicher Fertigkeit brachte. Von seinem 11. Jahre an wandte er seine Vorliebe und seinen Fleiss der Harfe zu, die auch, als er 1830 auf das Pariser Conservatorium gebracht wurde, sein Hauptinstrument blieb. Dort waren Nadermann und Labarre bis 1834, wo er vollkommen ausgebildet in die Welt trat, seine Lehrer und Vorbilder. Durch Concerte in Paris und Kunstreisen hat er seinen Ruf, einer der allerersten Meister seines Instrumentes zu sein, befestigt und noch 1873 wurden ihm in Wien, wo er auf der Weltaustellung Erard'sche Harfen neuester Construction producirte, reiche Huldigungen dargebracht. G. lebt in unabhängiger Stellung in Paris.

Er hat sich auch als geschmackvoller Componist für Harfe sowohl als für Pianoforte bewährt. Sonaten, Etuden und zahlreiche Salonstücke für diese Instrumente von ihm sind zu Paris und zum Theil auch in Mainz und anderwärts in Deutschland erschienen. Auch Opern hat er geschrieben, von denen »die Zauberharfe« 1856 einigen Erfolg hatte. — Sein älterer Bruder, Jules Joseph G., 1811 zu Namur geboren und musikalisch gleichfalls auf dem Pariser Conservatorium ausgebildet, war ein ebenso tüchtiger Harfenvirtuose als besonders ein vielversprechender Componist. Seiner wenig festen Gesundheit wegen lebte er theils in Boulogne, theils in Paris, starb aber in letzter Stadt schon am 27. Febr. 1840, nachdem er seine Opern »*Le Diadeste*« und »*La chasse royale*« zur Aufführung gebracht hatte.

Godendag oder **Godendach,** genannt Pater Giovanni Bonadies, ein musikkundiger, um 1450 lebender Carmelitermönch, war der Lehrer des berühmten Tonlehrers Gafori. Von seinen Compositionen kennt man nur noch ein zweistimmiges Kyrie vom J. 1473, welches Forkel im zweiten Bande seiner Geschichte der Musik (Seite 670) aus Martini's »Storia« aufgenommen hat.

Godfrey, Daniel, englischer Tonkünstler, Musikdirektor des Gardecorps in London, hat sich durch beliebt gewordene Tanz- und Marschcompositionen auch in Frankreich und Deutschland einen Namen gemacht.

God save the king *(the queen)*, die englische Nationalhymne, gedichtet und componirt (1743) von Henry Carey (s. d.), wie aus Fr. Chrysander's Forschung über diesen Gesang mit grösster Sicherheit hervorgeht. Vgl. die bezügliche Abhandlung in dessen Jahrbüchern für musikal. Wissenschaft I. 287 u. ff. Den deutschen Text dieser Hymne, mit den Worten »Heil dir im Siegerkranz« beginnend, dichtete 1790 der holstein'sche Pfarrer Heinrich Harries, während der Vicar des Hochstifts Lübeck, Balthasar Gerhard Schumacher das Verdienst hat, dieselbe 1793 in Deutschland eingeführt zu haben.

Göbel, Johann Ferdinand, guter deutscher Violinspieler, Componist und Dirigent, geboren 1817 zu Baumgarten in Schlesien, besuchte, nachdem er das Gymnasium in Glatz durchlaufen, das Conservatorium in Prag, wo Pixis im Violinspiel und Dionys Weber seine Hauptlehrer in der Composition waren. Im J. 1840 wurde er als erster Violinist im Theaterorchester zu Breslau angestellt und rückte 1844 zum Musikdirektor dieses Instituts auf. Componirt hat er Werke für Violine, Ouvertüren für Orchester, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Göbel, Karl, trefflicher deutscher Pianist und tüchtiger Componist, von dessen Arbeit stylvolle Kammermusikwerke sich bedeutende Anerkennung erworben haben. Mit dem Titel eines königl. Preussischen Musikdirektors ausgezeichnet, lebt G. zu Bromberg als Clavierlehrer und musikalischer Berichterstatter der Bromberger Zeitung. Im J. 1873 trat er mit zwei Opern, »Chrysalide« und »Frithjof« hervor, welche dem Vernehmen nach 1874 am Stadttheater zu Danzig zur Aufführung gelangen sollen. Die Ouvertüren zu diesen Opern sind bereits von verschiedenen Orchestern (in Berlin von der Bilse'schen Kapelle) mit Beifall ausgeführt worden. G. ist auch der Verfasser einer kleinen didaktischen Schrift, betitelt: »Compendium für den Musikunterricht, insbesondere für das Clavierspiel« (Bromberg, 1862).

Göpel, Johann Andreas, vielseitig gebildeter und tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren am 13. Oktbr. 1776 zu Pferdnigsleben bei Gotha, erhielt in seiner Heimath einen gründlichen Unterricht im Orgelspiel und in der Musik überhaupt. In Lübeck bildete er sich vollends aus und versah mehrere Jahre hindurch das Präfectenamt beim Stadtsingchor, bis er 1808 als Organist an der St. Jacobikirche in Rostock angestellt wurde, in welcher Stadt er sich auch als Gesang- und Clavierlehrer sehr verdient machte. Seit 1818 dirigirte er auch einen von ihm gegründeten Gesangverein und veranstaltete 1819, bei Gelegenheit der Aufstellung des Blücherdenkmals, mit 200 Sängern und 100 Instrumentalisten ein zweitägiges grosses Musikfest, welches der Jacobikirche

einen Ertrag von über 800 Thalern zuführte. Nachdem er noch 1821 Universitäts-Musiklehrer geworden war, starb er schon am 26. Jan. 1823. Von seinen Compositionen ist nichts in die grössere Oeffentlichkeit gedrungen; dafür ist ihm der Ruf geblieben, ein ausgezeichneter Musiker und Lehrer, ein vortrefflicher Clavier-, Violin-, Violoncello- und Harmonicaspieler gewesen zu sein, der unablässig thätig für das Gedeihen der Tonkunst gewesen ist.

Göpfert, Karl Andreas, ausgezeichneter deutscher Clarinettvirtuose und tüchtiger Componist für Harmoniemusik, wurde am 16. Jan. 1768 zu Rimpar bei Würzburg geboren, wo sein Vater Amtschirurg war. Der dortige Schullehrer unterrichtete ihn zugleich im Gesang, Clavier- und Orgelspiel, bis er diese Uebung auf der Schule zu Würzburg seit 1780 mit Lectionen auf der Clarinette beim Kammermusiker Ph. Meissner vertauschte. Bereits wurde er als Clarinettist allgemein angestaunt, als er sich auch mit Harmonie- und Compositionslehre zu befassen anfing. Als erster Clarinettist ward er 1788 in die Hofkapelle nach Meiningen gezogen und bald darauf auch als Musikdirektor des Militaircorps daselbst angestellt. Urlaubs- und Abschiedsgesuche, die er, als ihm vortheilhaftere Stellungen, besonders in Wien, winkten, wiederholt einreichte, wurden unter Vorhaltung von Gehaltsaufbesserungen stets abgeschlagen, so dass G. nur als fleissiger und tüchtiger Componist, nicht aber als Virtuose im Auslande nach Gebühr gewürdigt werden konnte. Indessen erkannte König Friedrich Wilhelm III. von Preussen G.'s Verdienste durch ein gnädiges Handschreiben mit beigefügter grosser goldener Medaille für Kunst und Wissenschaft an, als G. eine grosse Fantasie für Harmoniemusik zur Feier des 18. Octobers den verbündeten Monarchen 1815 zugeeignet hatte. Als achtungswerther Künstler und als liebenswürdiger biederer Mensch hochgeehrt, starb G. am 11. April 1818 zu Meiningen an gänzlicher Entkräftung in Folge heftiger und anhaltender Brustkrämpfe. — Seine Compositionen, von denen etwa 40 Werke gedruckt erschienen sind, bestehen in der Oper »der Stern des Nordens« (1805), Concerten und Doppelconcerten für Clarinette und für andere Blaseinstrumente, Variationen für Flöte, Harmoniemusiksätzen, Quartetten für Clarinette und Streichinstrumente, Clarinettenduos und Uebungen, Stücken für Guitarre, Liedern, einer Ouvertüre für Orchester, einem Quartett für vier Hörner, Sonaten für Clavier und Horn u. s. w. Ausserdem hat er u. A. »die Schöpfung« von Haydn und mehrere Opern, Sinfonien u. s. w. für zwölfstimmige Harmoniemusik arrangirt.

Göpfert, Karl Gottlieb, vorzüglicher deutscher Violinvirtuose, geboren 1733 zu Weesenstein bei Dresden als der Sohn des Cantors und Musikdirektors Johann Gottlieb G., eines für seine Zeit nicht unbedeutenden Kirchencomponisten, besuchte die Kreuzschule in Dresden und wurde seiner schönen Sopranstimme wegen zugleich in den Kirchenchor gezogen. Sein Lieblingsinstrument war die Violine, die ihn 1753 auch auf die Universität nach Leipzig, wo er unter Entbehrungen juristischen Studien oblag, begleitete. Um der Kaiserkrönung beizuwohnen, reiste er 1764 nach Frankfurt a. M. Dort lernte er u. A. Dittersdorff kennen, der auf sein Violinspiel den vortheilhaftesten Einfluss ausübte, so dass G., nach Leipzig zurückgekehrt, allgemein bewundert und bewogen wurde, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Von 1765 bis 1769 war er zuerst Solospieler in dem sogenannten grossen Concert, das damals in den drei Schwanen stattfand (s. Gewandhaus) und dann Direktor und Vorgeiger in dem sogenannten Gelehrten- und Richter'schen Concerte in Leipzig. Keiner der grossen Virtuosen, die sich damals in Leipzig hören liessen, soll ihn in gesangreichem Ton und gewandter Bogenführung erreicht haben. Im J. 1769 besuchte er Berlin, wo er sich ein Jahr lang fesseln liess. Hierauf im Begriff, nach London zu reisen, liess er sich von der verwittweten Herzogin von Sachsen-Weimar bestimmen, als Kammermusiker in die dortige Hofkapelle zu treten. Wenige Monate darauf wurde er Orchesterdirektor und Concertmeister, in welchen Stellungen er sich sehr auszeichnete. Einen zwei-

maligen Schlaganfall, der ihn 1798 traf, überlebte er nicht lange; er starb am 3. Oktbr. desselben Jahres zu Weimar. Von seinen vielen Schülern hat ihm Joh. Friedr. Kranz am meisten Ehre gemacht. Als Compositionen von G. führt Gerber, der ihn auch persönlich kannte, sechs im Druck erschienene Polonäsen für Violine an, die zu ihrer Zeit für fast unüberwindlich schwer gehalten wurden.

Görl, Franz, s. Gerl.

Görmar, Christian August, deutscher Orgelspieler und Componist für sein Instrument, war um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts Organist zu Cölleda in Thüringen und hat von seinen musikalischen Arbeiten leichte Präludien für die Orgel veröffentlicht, welche in Leipzig erschienen sind.

Görner, Johann Valentin, Bruder des Organisten Joh. Gottl. G. an der Thomaskirche zu Leipzig, geboren am 26. Febr. 1702 zu Pönig im Erzgebirge, machte nach angestrengten wissenschaftlichen Studien sich als Claviervirtuose durch seine Reisen an verschiedene deutsche Höfe bekannt; er soll auch Compositionen für sein Instrument geschrieben haben, jedoch sind nur Lieder von ihm bekannt geblieben. G. war Musikdirektor an der Domkirche zu Hamburg. †

Göroldt, Johann Heinrich, trefflicher deutscher Tonkünstler und Musikpädagoge, geboren am 13. Decbr. 1773 zu Stempede in der Grafschaft Stolberg, war ein Musikschüler Georg Friedr. Wolf's und lebte seit 1803 als Kirchen-Musikdirektor zu Quedlinburg. Choräle für vier Männerstimmen, kleinere Clavierwerke und folgende Bücher von ihm sind im Druck erschienen: »Leitfaden zum Unterricht im Generalbass und in der Composition« (2 Thle., Quedlinburg, 1815 und 1816; 2. Aufl. 1828; 3 Aufl. Leipzig, 1832); »die Kunst, nach Noten zu singen, oder praktische Elementar-Gesanglehre« (Quedlinburg, 1832). Seine sonstigen Kirchenwerke sind Manuscript geblieben. Im J. 1832 war er noch am Leben.

Görrah, ein südafrikanisches Instrument, das, einer Aeolsharfe nicht unähnlich, über einen Resonanzboden ausgespannte Saiten zeigt, welche durch Blasen durch ein Rohr in Vibration gesetzt und tönend erregt werden.

Görres, Jacob Joseph, berühmter deutscher Gelehrter und eifriger Musikliebhaber, geboren am 25. Jan. 1776 zu Coblenz, starb 1848 als Doctor und Professor der Philosophie zu München und ist der Verfasser eines Buches unter dem Titel: »Aphorismen über die Kunst« (Coblenz, 1814), in welchem eine gereifte, nichtsdestoweniger aber ziemlich phantastische Musikanschauung sich documentirt.

Goës, Damiaõ de, berühmter portugiesischer Diplomat und Historiker, geboren 1501 in der Villa de Alempuez, kam in seinem neunten Jahre als Hofjunker in die Residenz des Königs Dom Manoel, wo er auch musikalisch trefflich ausgebildet wurde, so dass er mehrere Instrumente spielte und sogar componirte. Unter den Königen Sebastian und Johann III. war er als Geschäftsträger in Flandern, Italien, an den Höfen von Polen, Dänemark, England u. s. w. und verfolgte nebenbei eifrig wissenschaftliche und künstlerische Zwecke. Von Löwen, seinem Lieblingsaufenthalt aus, besuchte er 1542 auch Holland und Deutschland und lernte dort den Erasmus und hier den Glarean kennen. Im J. 1544 in sein Vaterland zurückberufen, erhielt er zwei Jahre später das Amt als Archivar beim Staatsarchive. Von der Inquisition der Ketzerei beschuldigt und verfolgt, verlor er um 1570 alle öffentlichen Aemter und seine Güter und wurde in das Kloster Batalha verwiesen. Sein Todesjahr ist ungewiss; man fand ihn in seinem eigenen Hause, worin er Arrest hatte, todt und, wie man annimmt, schwerlich auf natürliche Art gestorben, vor. In Glarean's Dodecachordon befindet sich eine dreistimmige Motette, »*Ne laeteris inimica mea*« von ihm, die in dem Style des Josquin componirt ist; viele andere seiner Tonsätze bewahrt die Bibliothek zu Lissabon. Seine zahlreichen lateinischen und portugiesischen Schriften sind meist chronistischen und historischen Inhalts.

Goethe, Walther Wolfgang **von,** der Enkel des unsterblichen deutschen Dichterfürsten Joh. Wolfg. v. G., geboren 1817 zu Weimar, erhielt eine sorgfältige Erziehung und befleissigte sich, nachdem er bereits ein fertiger Pianist geworden war, eines tieferen Eindringens in die Geheimnisse der Tonkunst bei Mendelssohn und Weinlig in Leipzig, später bei Karl Löwe in Stettin. Als Componist trat er mit den kleinen Opern »das Fischermädchen«, 1839 in Weimar beifällig aufgenommen, und »Elfriede«, sowie mit Clavierstücken und Liedern nicht gerade bedeutsam, aber auch nicht unvortheilhaft hervor. Wie sehr ihm damals die Tonkunst am Herzen lag, zeigte er durch seine, vorzugsweise musikalischen Zwecken gewidmeten Reisen in's Ausland und durch einen längeren Aufenthalt (bis 1850) in Wien, wo er mit allen bedeutenderen Tonkünstlern in freundschaftliche Verbindung trat. Seine Aufsätze und Correspondenzen aus letzterer Stadt in der »Neuen Berliner Musikzeitung« (Jahrg. 1849) bekunden ein ächtes und intelligentes Künstlergemüth. Als ein mehr revolutionäres Treiben als Nachhall der politischen Bewegung von 1848 auch im Musikgebiete Platz griff, wandte er sich mehr und mehr von eigener künstlerischer Bethätigung ab. Gegenwärtig lebt er seit einer Reihe von Jahren als grossherzoglicher Kammerherr im grossväterlichen Hause zu Weimar, ohne irgendwie für die dort cultivirte Kunstrichtung hemmend oder fördernd einzutreten.

Götting, Heinrich, musikkundiger deutscher Theologe, war Pastor zu Clettstädt bei Frankfurt a. O. und gab heraus: »Dr. Luther's Catechismus von Wort zu Wort in vier Stimmen schön und lieblich componiret« nebst einem »Bericht, wie junge Knaben und Mädchen innerhalb zwölf Stunden *in musicam* begreifen können« (Frankfurt a. O., 1605). — Nicht zu verwechseln mit ihm ist sein älterer Zeitgenosse Valentin G., geboren zu Witzenhausen in Thüringen, ein befähigter Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, von welchem ein »*Compendium musicae modulativae*« (Erfurt, 1587) im Druck erschienen ist.

Göttle, Johann Melchior, deutscher Kirchencomponist, war in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Augsburg. Eine Messe seiner Composition, welche er daselbst aufführte, hat geschichtliche Erwähnung gefunden und befindet sich in der Bibliothek zu München.

Götz, Franz, talentvoller deutscher Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren 1755 zu Straschitz in Böhmen, kam als Chorknabe in die Jesuitenschule zu Pribram und erhielt dort, sowie auf dem Seminar St. Wenzel und auf der Universität zu Prag eine gute wissenschaftliche Ausbildung. Bereits Baccalaureus der Theologie, wollte er in den Benedictinerorden treten, ging aber plötzlich als erster Violinist an das Theaterorchester zu Brünn. Nach einigen Jahren machte er von dort aus Kunstreisen durch Böhmen und Schlesien, hier und da in Orchestern von Klosterkirchen verweilend. Die Bekanntschaft mit Dittersdorff, die er in Breslau machte, verschaffte ihm die Vorgeigerstelle in der Johannisberger Kapelle, nach deren Auflösung G. wieder in Breslau verweilte und sich u. A. auch während der Krönung des Königs Friedrich Wilhelm II. hören liess. Als Orchesterdirektor des Theaters ging er bald darauf abermals nach Brünn, wurde aber nach kurzer Funktion daselbst Kapellmeister des Erzbischofs von Olmütz und lebte als solcher noch 1799. Im Manuscript hat man von ihm Sinfonien, Concerte und Sonaten für Violine, Duos, Trios u. s. w.

Götz, Hermann, talentvoller Tonkünstler, geboren 1842, ist als Organist in Winterthur angestellt und hat sich durch Lieder und ein bemerkenswerthes Claviertrio, welche im Druck erschienen sind, in mehr als gewöhnlicher Weise hervorgethan.

Götze, Franz, vortrefflicher deutscher Gesanglehrer, geboren am 10. Mai 1814 zu Neustadt a. d. Orla, ward schon früh zu Violinstudien angehalten und 1829 nach Kassel geschickt, wo Spohr seine technische Ausbildung vollendete. Bereits 1831 wurde er als erster Violinist der Hofkapelle in Weimar angestellt, warf sich nun aber mit Eifer auf das Studium des Gesanges, sodass

er das Geigenpult mit der Stelle eines ersten Tenors jener Hofbühne vertauschen konnte. Von 1836 bis 1852 galt er als lyrischer Tenor für eine Hauptzierde des Weimarer Theaters. Durch seine vorzügliche musikalische Bildung und Singmanier war er mehr wie viele Andere zum Gesanglehrer geschickt, nahm daher 1853 eine Berufung in dieser Eigenschaft an das Conservatorium zu Leipzig an und wirkte daselbst, 1855 auch vom Grossherzoge von Weimar mit dem Professortitel beehrt, bis 1867 mit grosser Auszeichnung. Als Sänger trat er auch noch in dieser Zeit in Concerten zu Leipzig und in Hofconcerten zu Weimar vielfach auf und erregte durch seinen geschmackvollen und gediegenen Vortrag, ganz besonders von Liedern, das lebhafteste Interesse. Nach seinem Abgange vom Leipziger Conservatorium 1868 zog er sich in das Privatleben zurück, gab jedoch die ihm lieb gewordene Beschäftigung, junge Gesangstalente für die Bühne und den Concertsaal vorzubereiten, nicht auf und gehört noch immer zu den gesuchtesten Lehrern Norddeutschlands, Leipzigs insbesondere. Ueber sein Wirken als Professor am Conservatorium hat er selbst in einer kleinen Schrift: »Fünfzehn Jahre meiner Lehrthätigkeit u. s. w.« (Leipzig, 1868) Aufschlüsse gegeben.

Götze, Georg Heinrich, deutscher Theologe, geboren 1667 zu Leipzig, gestorben 1728 zu Lübeck als Professor und Prediger, figurirt in der Geschichte des deutschen Kirchengesangs durch ein Sendschreiben, welches er an Joh. Christ. Olearius, dessen evangelischen Liederschatz betreffend, richtete.

Götze, Johann Melchior, deutscher Theologe, nicht mit dem gleichnamigen polemisirenden Gottesgelehrten von Hamburg, dem sogenannten Zionswächter zu verwechseln, war in der Mitte des 17. Jahrhunderts im Thüringen'schen geboren und starb 1728 als Prediger in Halberstadt. Er hat einen Necrolog auf Andreas Werkmeister (Halberstadt, 1707) verfasst, der wichtiges Material zur Biographie und Charakteristik jenes ausgezeichneten Organisten enthält.

Götze, Johann Nicolaus Konrad, gründlicher und gediegener deutscher Tonkünstler, geboren am 11. Febr. 1791 zu Weimar als Sohn eines Hofmusikers der dortigen herzogl. Kapelle, erhielt von seinem Vater mit so trefflichem Erfolge Unterricht im Violin- und Clavierspiel, sowie im Generalbasse, dass er vom Kapellmeister Kranz bei der Herzogin Amalia eingeführt und von dieser wiederum unter besondere Protection genommen wurde. Kaum 15 Jahr alt, wurde er von dem in Leipzig lebenden polnischen Grafen Augustowsky für dessen Hauskapelle gewonnen und trat seitdem auch in öffentlichen Concerten beifällig auf. Im J. 1806 erhielt er Anstellung in der Weimar'schen Hofkapelle und durch die Munificenz der Erbgrossherzogin Maria Paulowna Gelegenheit, sich bei Spohr in Gotha im Violinspiel und bei Aug. Eberhard Müller in Weimar in der Composition weiter auszubilden. Die Prinzessin sandte ihn sogar 1813 nach Paris, wo er die Bevorzugung erlangte, das Conservatorium zu besuchen und Cherubini's und Kreutzer's Unterricht zu geniessen. Nach acht Monaten kehrte er reich an Erfahrungen und Anregungen nach Weimar zurück und trat zunächst als dramatischer Componist mit der einaktigen Operette »der Zwiebelmarkt« und hierauf mit der grossen Oper »Alexander in Persien« auf, welche letztere noch 1819 mit vielem Beifall gegeben wurde. Damals erregte er auch als Violinvirtuose auf einer Kunstreise den Rhein entlang, durch Tyrol, Oberitalien, Oesterreich und Ungarn grosses Aufsehen und brachte nach seiner Rückkehr 1822 eine neue Oper, »das Orakel« mit Erfolg auf die Scene. Im J. 1826 wurde er grossherzogl. Musikdirektor und Correpetitor am Hoftheater und liess, durch angestrengte Berufsgeschäfte in Anspruch genommen, erst 1834 wieder als Operncomponist von sich hören, indem er die vieraktige Partitur »der Gallego«, Text von Fischer, einreichte, ein Werk, welches die Achtung des Publikums wie der Kritik davontrug. Ausser den genannten Opern schrieb er im Laufe der Zeit noch viele Werke für den Hoftheaterdienst, so u. A. eine Ouvertüre »*Le printemps*« betitelt, und eine andere zu Holtei's »Majoratsherrn«, ausserdem aber auch Streichquartette,

Digitized by Google

Concerte und kleinere Stücke für Violine, für Pianoforte sowie Gesangssachen, von welchen aber nur das Wenigste erschien. Als Componist bekundete G. trotz mangelnder Originalität, ein ernstes künstlerisches Streben, als Violinist die Vorzüge der Spohr'schen, vereinigt mit der soliden französischen Schule. G. starb zu Weimar am 5. Decbr. 1861.

Götze, Karl, talentvoller deutscher Tonkünstler, geboren 1840 zu Weimar und in seiner Vaterstadt in anregender künstlerischer Umgebung besonders für die Dirigentenlaufbahn herangebildet, brachte als Chormeister und Correpetitor des dortigen Hoftheaters (1866) die Oper »die Corsen« und 1868 »Gustav Wasa, oder der Held des Nordens« zur Aufführung, in welchen er den Bahnen Rich. Wagner's folgt. Es gelang ihm, durch letzteres Werk, Aufmerksamkeit zu erregen und Aufmunterung zu finden. Er wurde für die Wintersaison 1869—1870 als Kapellmeister der neu errichteten Oper am Nowacktheater zu Berlin angestellt und fand daselbst, sowie unmittelbar darauf bei den Opern des Kroll'schen und des Walhallatheaters, Gelegenheit, sein sehr bemerkenswerthes Geschick als Dirigent von Vocalkräften und des Orchesters, sowie als Bearbeiter grosser Werke für die geringeren Mittel kleinerer Bühnen in ein helles Licht zu setzen. Seit dem Winter 1871 befindet sich G. als Kapellmeister und Chordirektor beim Stadttheater in Breslau und wirkt auch dort mit grosser Auszeichnung. Er hat Ouvertüren für Orchester, Clavierstücke und Lieder geschrieben, welche, da sie nicht gedruckt, leider so gut wie apocryph sind.

Götze, Nicolaus, deutscher Violinspieler und Componist, war bis etwa 1740 in der fürstl. Hofkapelle zu Rudolstadt angestellt, worauf er sich in Augsburg niederliess. Er ist durch eine Sonate für Clavier mit Violinbegleitung vortheilhaft über seine Zeit hinaus bekannt geblieben.

Götzel, Franz Joseph, deutscher Flötist und Componist für sein Instrument, trat 1756 in die Hofkapelle zu Dresden und hat ungedruckt gebliebene Concerte, Trios, Duette u. s. w. für Flöte hinterlassen.

Göz, deutscher Orgelbauer, um 1680 im Anspach'schen lebend, wird als ein sehr geschickter Meister seines Fachs erwähnt.

Goffner, Johann, deutscher Orgelbauer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte in Striegau und hat u. A. 1632 eine Orgel in Reichenbach aufgerichtet.

Gogavin, Anton Hermann, auch Gogava geschrieben, ein mailändischer Arzt holländisch-brabantischer Abkunft, der seine Studien in Wien gemacht hatte, hat Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts verschiedene Sammlungen griechischer und lateinischer Musikschriftsteller herausgegeben, die sich jetzt jedoch nur noch sehr selten vorfinden; sie sollen zudem von untergeordnetem Werthe sein. Vgl. Forkels Literatur der Musik Seite 46, Aristoxenus.

†

Goguet, Antoine Yves, französischer Historiker, geboren am 18. Jan. 1716 zu Paris, hat sich auch als Musikschriftsteller einen Namen gemacht und zwar ganz besonders durch das mit seinem Freunde Fugère gemeinschaftlich herausgegebene gründliche und gediegene Werk: »*De l'origine des lois, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples*« (3 Bde., Paris, 1758; 6 Bde., 1759 und öfter), welches, als meisterhaft anerkannt, auch in's Deutsche und Englische übersetzt wurde. G. selbst starb am 2. Mai 1758 zu Paris an den Blattern.

Gola (lat. und ital.), eigentlich die Kehle, Gurgel, s. Halsstimme.

Gold, Leonhard, talentvoller Violinvirtuose und Componist, geboren 1818 zu Odessa, erhielt daselbst bei sich schon früh bekundeten grossen Anlagen seinen ersten Musikunterricht und wurde dann zu seiner höheren Ausbildung auf das Conservatorium in Wien gebracht, wo er, besonders unter Jos. Böhm's Leitung, zu einem ausgezeichneten Geiger heranreifte. Im Laufe dieser Studienzeit dreimal preisgekrönt, kehrte er 1836 nach Odessa zurück und brachte daselbst eine noch in Wien componirte italienische Oper mit grossem Beifalle

1837 zur Aufführung. Ein Jahr später unternahm er eine grössere Kunst- und Bildungsreise in das Ausland, von welcher er 1839 zurückkehrte, um als erster Violinist im Theaterorchester zu Odessa zu wirken. Neueren Nachrichten zufolge lebt er daselbst noch, zurückgezogen vom öffentlichen Kunstleben zwar, aber in sehr glänzenden Verhältnissen.

Goldast, Melchior, genannt G. von Heimingsfeld, deutscher Publicist und Historiker, geboren am 6. Januar 1576 zu Espen bei Bischoffszell in der Schweiz, starb nach einem bewegten und unsteten Leben im J. 1635 als Kanzler der Universität zu Giessen. Er veröffentlichte u. A.: *»Scriptorum rerum alemannicarum etc.«* (3 Bde., Frankfurt, 1606; neue Ausg. 1730), worin er auch von der Erfindung, Umgestaltung, Verbesserung und Vollendung der Musik handelt.

Goldbach, Christian, hervorragender Mathematiker aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war in preussischen Diensten zu Königsberg angestellt und ist der Verfasser der Schrift *»Temperamentum musicum universale«*, welche in der Sammlung *»Acta eruditorum«* von 1717 enthalten ist.

Goldbeck, Robert, talentvoller Pianist und Componist der Gegenwart, geboren 1835 zu Potsdam, erregte, von Steinmann auf dem Pianoforte unterrichtet, schon früh in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit und Theilnahme, in Folge deren er, von einflussreicher Protection unterstützt, nach Braunschweig gehen und bei Henry Litolff weiter studiren konnte. Dieser sowie Meyerbeer riethen ihm 1851, den feineren musikalischen Schliff in dem Kunstleben von Paris zu suchen. G. folgte mit grossem Glück diesem Rathe und machte sich während seines mehrjährigen Aufenthalts in der französischen Hauptstadt, den einflussreiche Empfehlungen an die besten Familien sehr angenehm gestalteten, höchst vortheilhaft als tüchtiger Claviervirtuose und strebsamer Componist bekannt. Im J. 1856 begab sich G. nach London, wo er durch Alexander von Humboldt beim Herzog von Devonshire eingeführt wurde, der ihm glänzende Concerte arrangirte und im Drurylane-Theater die Aufführung der Operette *»The soldier's return«*, zu welcher G. den Text wie die Musik geschrieben hatte, ermöglichte. In dieser Zeit erschienen denn auch in rascher Folge von G.'s Composition elegante und brillante Salon- und Concertstücke für Pianoforte, sowie Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Druck. Als sehr werthvoll zeichnete sich ein Claviertrio aus, welches allenthalben den Beifall selbst der strengeren Kritik fand. Im J. 1857 liess G. sich in New-York nieder und entfaltete dort als Componist und Musiklehrer eine rühmliche Thätigkeit, bis er sich zehn Jahre später nach Boston wandte, wo er ein trefflich eingerichtetes Conservatorium gründete. Die Leitung dieser Anstalt legte er 1868 in die Hände eines seiner Lehrer und begab sich nach Chicago. Auch dort richtete er und zwar in grossartigem Maassstabe ein Conservatorium ein, dessen Direktion er noch gegenwärtig mit Eifer, Umsicht und Geschick führt und in welchem in allen praktischen und theoretischen Musikfächern von den besten Lehrkräften ein gediegener Unterricht ertheilt wird. Mit der Chorgesang- und der Orchesterclasse veranstaltet G. von Zeit zu Zeit grosse Concerte, welche auf den Musiksinn und die Musikpflege Chicago's einen wohlthätigen Einfluss ausüben. Unter seiner Redaction erscheint auch seit 1870 eine englische musikalische Monatsschrift, betitelt *»The musical Independent«*, welche neben der Tagesgeschichte treffliche Abhandlungen und Kritiken neuer Erscheinungen, sowie angehängt ausgewählte Originalcompositionen, meist für Pianoforte sowie für Gesang bringt. Unter den letzten Compositionen G.'s befinden sich Sinfonien und Clavierconcerte, welche sich in Amerika einen guten Ruf erworben haben.

Goldberg, einer der vorzüglichsten Clavier- und Orgelvirtuosen des 18. Jahrhunderts, dessen Geburtsjahr, Geburtsort und Lebensschicksale in das tiefste Dunkel gehüllt sind; ja, seinen Vornamen kennt man nicht einmal. Nach Reichardt's Behauptung lebte G. in der Zeit von 1730 bis 1769. Um

die Zeit des siebenjährigen Krieges war er Kammermusiker des Grafen Brühl in Dresden. Seb. Bach soll ihn für den talentvollsten und fleissigsten Clavier- und Orgelspieler erklärt haben, den er jemals gebildet. G. wurde aber nicht blos als Virtuose, sondern auch als unerschöpflicher Improvisator bewundert, sowie als Notenleser, der auch die schwersten Stücke, sogar wenn die Noten umgekehrt auf dem Pulte lagen, vom Blatte spielte. Seine eigenthümlichsten und kunstvollsten Compositionen erklärte er für Kleinigkeiten, die höchstens für Damen und Dilettanten einigen Werth haben könnten und liess daher nichts davon im Druck erscheinen. Im Original oder Abschrift sind von denselben noch zu Gerber's Zeiten bekannt gewesen: Einige Trios für Flöte, Violine und Bass, zwei Concerte, eine Sonate, etwa 24 Polonäsen und Variationen für Clavier, Präludien und Fugen für Clavier und für Orgel u. s. w. Tiefe Melancholie und Eigensinn werden als G.'s Haupteigenschaften bezeichnet.

Golde, Johann Gottfried, deutscher Tonkünstler, geboren zu Kreische bei Dresden, Schüler des Kammermusikers und Hoforganisten Wilten zu Gotha und dessen Amtsnachfolger, gab 1768 daselbst eine in Musik gesetzte »Ode auf den Sterbemorgen der Herzogin Louise von Gotha« heraus, die harmonisch manches Beachtenswerthe bieten soll. Seine Tochter bildete 1784 Forkel in Göttingen im Gesange aus. G. starb Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Vgl. Marpurg's kritische Beiträge Band I. Seite 271 und E. O. Lindner's Gesch. des deutsch. Liedes im 18. Jahrh. S. 143. †

Golde, Joseph, tüchtiger Musiker und Dirigent, geboren um 1800 in der Nähe von Gotha, zeichnete sich besonders als Musikmeister des Musikcorps des preussischen 32. Infanterieregiments in Erfurt aus, in welcher Stellung er den Titel eines königl. Musikdirektors erhielt. Nach erfolgter Pensionirung übernahm er die Leitung des Soller'schen Gesangvereins, welche er bis 1872 führte, in welchem Jahre dieselbe aus seinen Händen in die seines Sohnes überging. — Dieser letztere, Adolph G., geboren am 22. Aug. 1830 zu Erfurt, wurde vom Vater früh im Clavier-, Clarinett- und Violinspiel unterrichtet. Nachdem er seit 1849 seiner Militairpflicht im Musikcorps seines Vaters als freiwilliger Hautboist genügt hatte, kam er 1851 nach Berlin, wo er bei A. B. Marx noch in der Composition und bei Haupt und Hauer auf der Orgel Studien machte. Nach zweijähriger fleissiger Uebung liess er sich dauernd in Berlin nieder und übernahm später auch den Unterricht in einer Clavierklasse des Stern'schen Conservatoriums. Nebenher machte er sich in Concerten als fertiger und solider Pianist bekannt. Im J. 1872 verliess er Berlin, um als Nachfolger seines Vaters die Direktion des Soller'schen Gesangvereins in Erfurt zu übernehmen. Von seinen Compositionen erschienen im Druck elegante Salonstücke, Tänze und Märsche für Pianoforte. Orchesterwerke von ihm, u. A. eine 1858 aufgeführte Sinfonie in *H-moll*, sind Manuscript geblieben.

Goldhorn, Johann David, deutscher Theologe, geboren 1774 zu Püchau bei Wurzen im Kurfürstenthum Sachsen, gestorben als Professor und Prediger an der Nicolaikirche zu Leipzig im J. 1836, veröffentlichte als Dissertation die Abhandlung: »Ein Wunsch für die kirchliche Jubelfeier der Augsburgischen Confession in musikalischer Hinsicht«, welche 1829 in der Zimmermann'schen Kirchenzeitung abgedruckt wurde.

Goldingham, John, englischer Officier, der als Genie-Major 1823 in Madras umfangreiche Versuche mit 24-pfündigen Kanonen anstellte, um im Interesse der Akustik die Geschwindigkeit des Schalles zu bemessen und festzustellen.

Goldmark, Karl, einer der hervorragendsten und talentvollsten österreichischen Tonsetzer der Gegenwart, wurde am 18. Mai 1832 zu Keszthely in Ungarn von israelitischen Eltern geboren und erhielt, da er bedeutende musikalische Anlagen bekundete, seit 1843 einen geregelten Unterricht auf der Violine und zwar im Oedenburger Musikvereine. Seine rapiden Fortschritte veranlassten die Eltern, ihn behufs höherer Ausbildung auf diesem Instrumente 1844 zu Jansa nach Wien zu schicken. Seit 1847 besuchte er die Harmonie-

und Violinlektionen des Wiener Conservatoriums, sah sich aber in Folge der politischen Stürme von 1848 auf das Selbststudium angewiesen. Seinem Schaffensdrange folgte er in dieser Zeit frank und frei und in nicht eben geregelter Art. Ehe er Wien verliess, führte er in einem Concerte mit eigenen Compositionen 1857 dem Publikum eine Ouvertüre, einen Psalm für Chor, Soli und Orchester, ein Pianofortequartett und kleinere Werke als beachtenswerthe Früchte seiner ernsten Musikübung vor. Seit 1858 lebte G. in Pesth und trieb daselbst mit Eifer neben philosophischen Studien Contrapunkt, Fuge und Instrumentation. Auch dort gab er ein Jahr später ein Concert mit Compositionen, die er seitdem geschaffen; jedoch führte ihn schon das nächste Jahr, indem er dem Bedürfnisse grösserer künstlerischer Anregung und Bethätigung folgte, nach Wien zurück, wo er zunächst mehrere mit grossem Beifall aufgenommene Kammermusikwerke schrieb, die in Hellmesberger einen Gönner fanden, der sie mit seinem Quartettvereine zu wiederholten Malen vorführte, wie denn auch G. selbst nicht versäumte, durch eigene Concerte (1861 und später) von seiner Thätigkeit öffentlich Rechnung abzulegen. Seine Suite für Clavier und Violine, ein Scherzo und die Concertouvertüre »Sacuntala« wurden auch in dem übrigen Deutschland als charaktervolle Manifestationen eines hochbedeutenden Talentes aufgenommen. Seine Schöpfernatur tritt in diesen, sowie in allen späteren Arbeiten in freien aber festen Formen, selbstständig ausgeprägt und äusserlich wie innerlich fertig auf. Seit 1865 beschäftigte sich G. mit der Composition einer grossen Oper, betitelt »die Königin von Saba«, welche von der Direktion der k. k. Hofoper in Wien 1873 zur Aufführung zwar angenommen wurde, die aber zu Anfange 1874, trotz des Drängens der Localkritik und der gesinnungsvolleren Kunstfreunde, noch nicht zur Vorführung gelangt war. G.'s glänzende Instrumentationsweise bekundet allerdings den entschiedenen Beruf zu orchestralem, besonders dramatischem Schaffen, und aus seinen Liedern, die überwiegend dem declamatorischem Principe, jedoch auf breiter melodischer Grundlage huldigen, darf man einen günstigen Schluss auf die Behandlung des Gesanglichen in dieser Oper ziehen. Die Zahl der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen G.'s ist verhältnissmässig zwar nur gering, aber man darf behaupten, dass der Componist auf jede einzelne hohen Ernst gesetzt, sich ganz in die betreffende Aufgabe versenkt und überall Formenklarheit mit wahrem Gefühlsausdruck zu vereinen gesucht habe. Sie bestehen in Ouvertüren und einem Scherzo für Orchester, einem Quintett und einem Quartett für Streichinstrumente, einem Trio und einem Duo für Pianoforte u. s. w., ferner zwei- und vierstimmigen Clavierstücken, sowie endlich ein- und mehrstimmigen Gesängen.

Goldner, Auguste von, s. Krüger-Aschenbrenner.

Goldschad, Gotthilf Konrad, deutscher Theologe und Schulmann, geboren 1719 zu Leubnitz bei Dresden, schrieb 1751 als Rector der St. Annaschule zu Dresden ein akademisches Programm, betitelt: »*Chorus musicus gloriae Christi celebrans*«.

Goldschmidt, Adalbert von, talentvoller österreichischer Tonkünstler, geboren 1853 zu Wien, woselbst er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Einen über seine Geburtsstadt weit hinausgehenden Ruf erhielt er 1873 durch den hochbegabten Dichter Rob. Hamerling, der eigens für ihn, nach einem von G. selbst gegebenen Plan und Umrisse eine Cantate in drei Theilen, betitelt »die sieben Todsünden« verfasste und veröffentlichte, deren Composition durch G., als dem alleinigen Eigenthümer der Dichtung noch entgegenzusehen ist. Wenn sich der Letztere seiner Aufgabe in gleichem Maasse gewachsen zeigt wie der Dichter, so wird die musikalische Literatur um ein wahrhaft grossartiges Werk bereichert.

Goldschmidt, Jenny, s. Lind.

Goldschmidt, Otto, guter deutscher Pianist und Componist, geboren 1829 zu Hamburg, erhielt seinen ersten Pianofortunterricht bei Jacob Schmitt und

besuchte dann das Conservatorium zu Leipzig, wo er bei Mendelssohn und Hauptmann Compositions- und contrapunktische Studien trieb. Im J. 1851 vereinigte sich die berühmte Sängerin Jenny Lind mit ihm zu Kunstreisen durch Nordamerika und reichte ihm ein Jahr später sogar die Hand zum ehelichen Bunde. In glücklicher Ehe mit der grossen Künstlerin lebte G., künstlerisch sich nur selten bethätigend, von 1853 bis 1858 in Dresden und Düsseldorf, dann bis 1868 bei und in London, wo er auch seit 1866 eine Zeit lang Mitdirektor des Conservatoriums war und endlich abwechselnd in Hamburg und London. G.'s Compositionen bestehen in Clavierconcerten, Quartetten, Pianofortestücken verschiedener Art, Liedern und einem Oratorium »Ruth«, welches letztere mit seiner Gattin in der Titelparthie in einigen grösseren Städten zur Aufführung gelangte, aber niemals mehr als einen Achtungserfolg sich verschaffte.

Goldschmidt, Sigismund, vorzüglicher Pianist und trefflich begabter Componist, geboren am 28. Septbr. 1815 zu Prag, woselbst er, besonders durch Tomaschek, eine universale und gediegene musikalische Ausbildung erhielt, kraft deren er während eines Aufenthaltes in Paris von 1845 bis 1849 die Blicke der Musikwelt auf sich lenkte. Seine Clavier- wie seine Orchestercompositionen bekundeten Reichthum an Erfindung, Inspiration und grosses technisches Geschick und namentlich wurden seine Concerte, Sonaten und Etüden dem Besten auf diesem Compositionsgebiete zur Seite gestellt. Trotz so glänzender Auspicien verschwand G. meteormässig vom öffentlichen Schauplatze, indem er das wohlsituirte kaufmännische Geschäft seines Vaters in Prag übernahm und seitdem nur noch als Mäcen der Kunst, nicht als ausführender Künstler sich bethätigte.

Goldwin oder **Golding,** John, englischer Kirchencomponist, geboren um 1660, war ein Schüler Child's, welchem Meister er auch 1697 als Organist der St. Georgskapelle in Windsor folgte. Im J. 1703 vereinigte er mit dieser Stelle noch die eines Chormeisters an derselben Kapelle und starb am 7. Novbr. 1719. Von seinen Compositionen kennt man nur noch Anthems; zwei derselben befinden sich in der Sammlung »*Harmonia sacra*« von Page und ein anderes hat Dr. Boyce mitgetheilt.

Golen, Johann, deutscher Instrumentalmusiker, geboren im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts als der Sohn eines kurfürstl. Tafeldeckers zu Berlin. Er wurde, da er musikalisch beanlagt erschien, auf Kosten des Kurfürsten Friedrich Wilhelm ausgebildet und 1633 als Kammermusiker in der Hofkapelle zu Berlin angestellt.

Goller, Martin, tüchtiger deutscher Kirchencomponist, geboren am 20. Febr. 1764 zu Layen, einem Dorfe in Tyrol, erhielt seine gründliche Musikbildung von seinem Vater, der Organist und Schullehrer war, sodann als Chorknabe des königl. Damenstiftes zu Hall, und trat, 16 Jahre alt, in das Benedictinerstift St. Georgenberg bei Fiecht, wo er alsbald als Componist einer Messe sehr beifällig auftrat. Im J. 1811 wurde er Musiklehrer bei dem neu errichteten Musikverein zu Innsbruck, wobei er auch den Musikchor in der Universitätskirche zu besorgen hatte. Er starb am 13. Jan. 1836. Seine Manuscript gebliebenen Kirchenwerke fanden in Mich. Haydn einen sehr günstigen Beurtheiler.

Gollmert, August Wilhelm, deutscher Tonkünstler, geboren am 15. Dec. 1816 zu Berlin, erhielt von seinem dritten Jahre an bei seinem Vater, welcher Stabshautboist des Kaiser Franz Grenadierregiment war, Unterricht auf der Flöte und erlernte später nach und nach Horn, Pauke, Violine, Clavier und Gesang. Nachdem er das Joachimsthal'sche Gymnasium in Berlin durchlaufen hatte, bezog er 1836 die Universität und studirte sieben Semester hindurch Philosophie, Mathematik und alte Sprachen. Gleichzeitig trieb er mit dem grössten Eifer Clavier- und Violinspiel und componirte Lieder, Sonatensätze und Tänze aller Art. Diese Beschäftigung veranlasste ihn, dem wissenschaftlichen Fachstudium zu entsagen und sich ganz der musikalischen Composition

zu widmen. Er hat sich in jeder Gattung der Gesangs- und Instrumentalcomposition erfolgreich versucht und in eigenen Concerten, in den Sinfonieconcerten der Liebig'schen Kapelle, sowie an den Musikabenden des Berliner Tonkünstlervereins viele seiner den guten Musiker bekundenden Werke zur Aufführung gebracht.

Gollmick, Friedrich Karl, sehr geschätzter deutscher Opernsänger und guter Musiker, geboren am 27. Septbr. 1774 zu Berlin als Sohn eines unbemittelten Militärhautboisten, musste sich schon früh die Mittel für seinen Lebensunterhalt durch Singen im Currendechor erwerben. Righini fand sich bewogen, seine Stimme auszubilden, und der Graf Schwerin liess ihn erziehen, nahm ihn in sein Haus und machte ihn zu seinem Secretair. Häufiger Besuch der Oper in dieser Zeit erweckte in G. die Neigung für das Theater, und als sein Wohlthäter gestorben war, trat er 1792 als Chorist zum Nationaltheater in Berlin, welche Stellung er bald darauf mit einer nicht viel besseren bei der Bossau'schen Gesellschaft in Dessau vertauschte. Dort aber fand seine schöne schmelzende Tenorstimme, sein ebenso inniger wie gewandter Vortrag und sein bedeutendes musikalisches Talent die richtige Würdigung, und er erhielt 1797 eine Anstellung als erster Tenorist des Theaters in Hamburg. Sein Ruf verbreitete sich immer weiter, und er wanderte von einer Bühne zur anderen. Bewunderung erregte es, wenn er als Tamino zugleich die Flöte blies oder als Blondel in »Richard Löwenherz« die Geige spielte. Als Regisseur der Oper zu Kassel trat er unter der Regierung Jerôme Bonaparte's auch in französischen Spielopern mit grösstem Erfolge auf. Nach Auflösung des Königreichs Westphalen sang G. noch an den Bühnen in Würzburg, Düsseldorf, Köln und Coblenz. Hiernach übernahm er die Theaterdirektion in Colmar, setzte jedoch bei diesem Unternehmen sein ganzes Vermögen zu. Von diesem Unglücksfalle erholte er sich nicht wieder; halb erblindet liess er sich in Köln und endlich bei seinem Sohne in Frankfurt a. M. nieder, war aber nicht mehr zu bewegen, das Theater zu besuchen. In tiefster Zurückgezogenheit starb er am 2. Juli 1852 zu Frankfurt. Einen ehrenvollen Nachruf widmete ihm Schmid in seinem »Necrolog der Deutschen«. — G.'s Sohn, Karl G., wurde am 19. März 1796 zu Dessau geboren, erhielt in Köln eine treffliche Erziehung und wuchs daselbst u. A. mit Bernh. Klein auf. Die Wanderungen seines Vaters von Bühne zu Bühne unterbrachen jedoch einen geregelten Ausbildungsplan, und erst 1812, wo sich G. in Strassburg für das Studium der Theologie vorbereiten wollte, gewann er genügende Zeit, seine wissenschaftlichen und künstlerischen Fähigkeiten zu concentriren. Schon seit seinem elften Jahre hatte er Lieder componirt, die er, gereifter geworden, gleichwohl noch für werth befand, bei André in Offenbach erscheinen zu lassen. Geregelten Compositionsunterricht überhaupt erhielt er erst während dieses Strassburger Aufenthalts und zwar beim dortigen Kapellmeister Spindler. G. selbst ertheilte gleichzeitig Unterricht im Lateinischen, Französischen und im Clavierspiel, welche Thätigkeit ihn schon früh selbstständig machte. Als Pianist erwarb er sich sogar einen gewissen Ruf, und bald fungirte er auch als Organistenadjunct in der Thomaskirche. Im J. 1815 bezog er die Strassburger Universität und dirigirte als Student auch die sogenannten Klosterconcerte. Theologische und politische Händel unter den Commilitonen, die zu offenen Feindseligkeiten führten und Relegationen hervorriefen, verleiteten G. das Weiterstudium. Er begab sich nach Frankfurt a. M., wo er privatisirend der Musik lebte und Sprachunterricht ertheilte. Spohr lernte ihn damals kennen und engagirte ihn als Paukenschläger für das Frankfurter Stadttheater, mit welcher Stelle er später die eines Correpetitors an der Oper vereinigte, bis er nach langjähriger ehrenvoller Dienstzeit 1858 in den Pensionsstand trat. Neben diesen Berufsgeschäften gab er Musikunterricht und gewann noch Musse für eine ausgedehnte Compositions- und schriftstellerische Thätigkeit. Er starb am 3. Oktbr. 1866 zu Frankfurt. Die Zahl seiner im Druck erschienenen Compositionen für Clavier und für

Gesang errreicht die Zahl 124; meist in einem angenehmen, leicht fasslichen Style geschrieben, sind sie schneller Vergänglichkeit geweiht. Viele dieser Arbeiten sind übrigens für instructive Zwecke bestimmt, für welchen Zweck er auch eine »Praktische Gesangschule« (Offenbach, André) und einen »Leitfaden für junge Musiklehrer« verfasste. Dies führt zu einer Uebersicht der zahlreichen schriftstellerischen Werke G.'s, von denen an diesem Orte nur die musikalischen in Betracht kommen. Uebersetzt hat er an zwanzig Operntexte und selbst gedichtet wohl ebenso viele. Unter den letzteren befindet sich ein solcher zu einer bis auf die Ouvertüre und den Schlusschor vollendeten Oper von Mozart, deren ursprüngliche Dichtung von Schachner ist und die G. mit Beibehaltung des Planes umgearbeitet und mit dem Titel »Zaide« versehen hat (Vgl. Otto Jahn's »Mozart«, Leipzig, 1856, II. S. 440 u. ff.). Ausser theoretischen und kritischen Aufsätzen in musikalischen und anderen Zeitschriften (besonders in der Neuen Zeitschr. f. Musik) erschienen von G. noch folgende selbstständige Schriften: »Karl Guhr, Necrolog« (Frankfurt, 1848); »Herr Fétis, Vorstand des Brüsseler Conservatoriums, als Mensch, Kritiker, Theoretiker und Componist u. s. w.« (Leipzig, 1852); Handlexikon der Tonkunst« (2 Thle. in 1 Bde., Offenbach, 1858) und »Auto-Biographie. Nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters« (Frankfurt, 1866).

Goltermann, Georg Eduard, ausgezeichneter Violoncellovirtuose und gewandter Componist, geboren 1825 in Hannover, erhielt seine musikalische Ausbildung in seiner Vaterstadt und in München. Nachdem er sich auf Reisen seit 1850 als reproducirender Künstler höchst vortheilhaft bekannt und namentlich in Leipzig 1851 als Virtuose wie als Componist Furore gemacht hatte, erhielt er 1852 in München, wohin er zurückgekehrt war, einen Ruf als Musikdirektor nach Würzburg und bald darauf die Stelle eines Kapellmeisters in Frankfurt a. M. In der letzteren Stadt lebt er noch gegenwärtig. Seine Compositionen zeigen ein achtbares Talent und ein edles Streben; namentlich um die sonst nicht gerade reich bedachte Violoncello-Literatur hat er sich hoch anzuschlagende Verdienste erworben. Im Druck erschienen sind von seinen Arbeiten: Sinfonien, Ouvertüren, Concerte und Solostücke für Violoncello, Sonaten für Pianoforte und Violoncello, endlich auch Lieder, welche den besseren Erzeugnissen dieser Gattung angehören. — Nicht zu verwechseln mit ihm ist Louis G., gleichfalls ein trefflicher Violoncellist und ebenfalls 1825, aber in Hamburg geboren. Derselbe erhielt 1850 die Stelle als Professor seines Instruments am Conservatorium der Musik zu Prag, die er bis 1861 inne hatte, in welchem Jahre er als erster Violoncellist an die Hofkapelle nach Stuttgart berufen wurde. Auf diesem Posten ist er auch gegenwärtig noch thätig.

Gomant, Abbé, geistreicher und intelligenter französischer Musikfreund zu Paris, veröffentlichte ein »*Manuel du chantre*« (Paris, 1837), ein Werk, welches durch seinen Text, in welchem u. A. eine neue Methode für den Gesangunterricht dargelegt wird, wie durch seine zahlreichen Musikbeispiele anziehend und belehrend zugleich ist.

Gomart, Charles Marie Gabriel, musikgelehrter französischer Dilettant, geboren 1805 zu Hara im Departement der Somme, schrieb u. A. über die musikalischen Zustände und die berühmten Tonkünstler von Saint-Quentin, in welchem Werke wichtige Aufschlüsse und interessante Notizen über die Musik im nördlichen Frankreich während des 16. Jahrhunderts enthalten sind.

Gombert, Jean (Giovanni), jedenfalls ein niederländischer Tonkünstler, der nach Baini's Zeugniss um 1460 als Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom angestellt war. Er ist nicht zu verwechseln mit dem Folgenden:

Gombert, Nicolas, einer der grössten niederländischen Contrapunktisten, war ein Schüler des Josquin des Près. Von seinen Lebensumständen weiss man bis jetzt nur, dass er in seinen späteren Mannesjahren als Nachfolger des Clemens non papa Kapellmeister des Kaisers Karl V. war, und dass er um die

Mitte des 16. Jahrhunderts zu den fruchtbarsten und gefeiertsten Componisten gehörte. Seine Arbeiten bestehen in zahlreichen Messen und Motetten, Vocalfugen und Canzonetten. Von den ersteren sind mehrere Sammlungen von Antoine Gardane zu Venedig in der Zeit von 1550 bis 1564 herausgegeben; ausserdem enthalten die zu Löwen und Antwerpen von Tilman Susato bis 1563 veröffentlichten Sammlungen verschiedene Compositionen G.'s, und sowohl in der Bibliothek zu München wie in der des britischen Museums zu London werden gedruckte und ungedruckte Werke von ihm aufbewahrt. Das vollständigste Verzeichniss der noch vorhandenen gedruckten Ausgaben der Werke G.'s findet sich in Fétis' *»Biographie universelle«*; nur zwei Ausgaben aus Venedig vom J. 1564 fehlen in derselben. Baini's Urtheil über G. lautet: er gehöre nicht unter diejenigen, welche Josquin blos mechanisch und sclavisch nachahmten, wie dies vor Allen Ghiselin, P. de la Rue und Agricola als die ängstlichsten Nachahmer thaten und daher mehr für Instrumentalisten als für Sänger waren, denen sie vielmehr Schaden brachten, sondern er gehörte unter diejenigen, welche, obgleich Josquin's Schüler, den Weg Ockenheim's verfolgten und der musikalischen Kunst einen weit besseren, wenn auch nicht fehlerfreien Dienst erwiesen.

Gomes, A. Carlos, hervorragender Operncomponist der neuesten Richtung der italienischen Musik, geboren von portugiesischen Eltern um 1850 in Brasilien, machte seine höheren musikalischen Studien in Mailand und wusste mit seiner vieraktigen Erstlingsoper *»Il Guarany«*, welche 1871 erschien und die Runde über die italienischen Bühnen des In- und Auslandes machte, sofort die Augen aller Kunstfreunde auf sich zu lenken. Auch strenge Kritiker sagten dieser Partitur nach, dass sie geistreich, warm erfunden und technisch gewandt gearbeitet sei. Wie bedeutend der Erfolg des »Guarany« war, beweist der Umstand, dass G., zum Fortarbeiten ermuntert, ein Textbuch von Ghislanzoni, einem der ersten Dichter Italiens, erhielt, und dass das Scalatheater in Mailand mit reichen Mitteln und den besten Kräften das in Musik gesetzte, »Fosca« betitelte Werk am 16. Febr. 1873 zur ersten Aufführung brachte. Auch diese Oper fand grossen Beifall, wenn auch nicht in dem gleichen Maasse wie die vorangegangene. Das Jahr 1874 bereits verspricht eine neue grosse Oper (*»Salvator Rosa«*) G.'s, der, sobald er selbstständiger und musikalisch individuell hervortreten wird, sehr Bedeutendes verspricht. Angelehnt an Verdi und Meyerbeer, hat er überraschend früh eine geebnete Bahn gewonnen.

Gomes, João, ein tüchtiger portugiesischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, von dem man weiss, dass er zu Beiros geboren ist, und dass er zuletzt in den Diensten des Prinzen von Villaviciosa stand. Zu Villaviciosa ist er auch im J. 1653 gestorben. Von seinen Kirchencompositionen, die eine gute Factur erkennen lassen, bewahrt die königl. portugiesische Bibliothek zu Lissabon mehrere im Manuscript auf.

Gomez da Silva, Albrecht Joseph, portugiesischer Organist und Tonsetzer des 18. Jahrhunderts, lebte und wirkte zu Lissabon und gab in einem 1758 daselbst veröffentlichten Buche Regeln über eine zweckmässige Begleitung des Gesanges durch Instrumente, namentlich durch Clavier oder Orgel.

Gomis, Joseph Melchior, vorzüglicher, leider aber nicht nach Gebühr gewürdigter französischer Operncomponist spanischer Abkunft, wurde 1793 zu Anteniente in der spanischen Provinz Valencia geboren und erhielt seine erste künstlerische Bildung als Chorknabe und Musikzögling des Domherrenstifts in Valencia, aus welchem einst auch der berühmte Componist Vicente Martin hervorgegangen war. G.'s Fortschritte waren so rapid, dass er, noch nicht 16 Jahre alt, als Gesanglehrer in diesem Stifte angestellt wurde. Um dieselbe Zeit nahm er Unterricht in der Composition und im Contrapunkt bei dem gründlich bewanderten Catalonier P. Pous, unter dessen Anleitung er sich vorzugsweise dem strengen Style der Kirchenmusik widmete. Namentlich musste

er an den Werken Mozart's und Haydn's seinen eigenen Geschmack, seine Compositions- und Instrumentirweise bilden; die Vorliebe für Haydn, dessen geistliche Werke er auswendig wusste, hat ihn niemals verlassen. In seinem 21. Jahre wurde er Militärmusikdirektor bei der Artillerie zu Valencia und dadurch in einen seinen bisherigen Studien ganz heterogenen Wirkungskreis versetzt. Er schrieb nun viele Parade- und Geschwindmärsche und arrangirte mehrere Sinfonien von Haydn, sowie dessen Oratorium »Die sieben Worte« für Harmoniemusik. Da inzwischen seine Neigung zur dramatischen Musik mehr und mehr die Oberhand gewann, so gab er 1817 seine Stelle auf und begab sich nach Madrid, wo es ihm auch gelang, mehrere kleine einaktige Opern zur Aufführung zu bringen, von denen besonders »*La aldéana*« (die Bäuerin) überaus günstig aufgenommen und oft wiederholt wurde. Auf diese und andere Componistenerfolge hin erhielt er die Stelle als Musikdirektor der königl. Garde. In Folge der Ereignisse von 1823 und der Invasion der Franzosen aber musste er Spanien verlassen und ging zuerst nach Paris, um sich dort ganz der dramatischen Composition zu widmen. Allein seine Hoffnungen scheiterten hier an Theaterintriguen und Künstlerneid; konnte er doch in vollen drei Jahren nicht einmal einen Text von einem französischen Dichter erhalten. Auf Rossini's Rath und mit dessen kräftigen Empfehlungen versehen, begab sich G. 1826 nach London, wo er sich als Gesanglehrer und durch Composition von Romanzen, Boleros u. s. w. eine ziemlich angenehme und sorgenfreie Stellung bereitete. Auch schrieb er ein Quartett »der Winter« (*l'inverno*) betitelt, welches mit ausserordentlichem Beifalle von der dortigen philharmonischen Gesellschaft aufgeführt wurde. Ebenso verfasste und veröffentlichte er eine »*Méthode et solfége de chant*«, worüber sich Rossini und Boieldieu auf die schmeichelhafteste Weise in Briefen, die diesem Werke vorgedruckt sind, aussprachen. Die gründlichste Kenntniss des Gesanges ist auch in allen Werken von G. deutlich zu erkennen; Alles ist bei ihm Gesang, die Vocalstimme sowohl wie die Behandlung der Instrumente. Sein verhängnissvoller Hang zur dramatischen Musik trieb ihn schon 1827 abermals nach Paris. Diesmal gelang es ihm, einen Text zu erhalten; er eilte damit nach London zurück und war, trotz seiner Unterrichtsstunden, bald im Stande, seine Partitur der Direktion der *Opéra comique* einzusenden. Er folgte der Einladung, die Proben selbst zu leiten, aber schon nach der ersten Probe verweigerte der Direktor die Aufführung. G. musste gerichtlich gegen ihn einschreiten und erhielt zwar eine Entschädigung von 3000 Francs, aber seine Oper wurde nicht aufgeführt. Durch die Verzögerung des Prozesses und durch seine öfteren Reisen ging er nicht allein seiner Ersparnisse, sondern auch seiner günstigen Stellung in London verlustig und gerieth in eine missliche Lage. Inzwischen wurde nach mehrjährigem Harren, Dank der Bemühung Rossini's, diese Oper, betitelt »*Le diable à Séville*« 1831 im Theater Ventadour aufgeführt. Sie machte zwar Glück und erschien auch in Deutschland, brachte indess doch G.'s Namen mehr bei Kennern als im grossen Publikum in Aufnahme. Alsbald hierauf erhielt er den Auftrag, der Grossen Oper in Paris eine Partitur zu liefern, deren Aufführung jedoch wiederum die Kabale mittelmässiger Componisten hintertrieb. Endlich setzte er 1833 die Aufführung der komischen Oper »*Le revenant*« (das Gespenst), die anerkanntermassen ausgezeichnet schöne Nummern enthält, durch. Die überaus beifällige Aufnahme dieses Werkes in Paris war eine der glänzendsten Proben für das hochbedeutende Talent seines Componisten. Allein die vielfachen Kränkungen und Chicanen, die ihm das Einstudiren desselben bereitete, wurden seiner Gesundheit so verderblich, dass er die Sprache verlor. In diesem Zustande schrieb er noch die vortreffliche Oper »*Le portefaix*« (der Lastträger), Text von Scribe, die jedoch minder günstig aufgenommen wurde, als sie nach dem Urtheile der Kenner verdiente. Eine Pension der französischen Regierung sicherte ihn in der letzten Zeit seines Lebens wenigstens vor Nahrungssorgen. Er starb zu Paris am 26. Juli

1836 an der Halsschwindsucht. In seinem Nachlasse fand sich die Oper *Rock-le-Barbu* nebst noch drei unbeendigten dramatischen Partituren.

Gomolka, Nicolas, polnischer Componist, geboren um das J. 1564 in Krakau, lernte die Musik in Italien wahrscheinlich bei Palestrina, weil er dieses Meisters Styl nachahmte. Im J. 1580 gab er in Krakau die von Joh. Kochanowski in's Polnische übersetzten Psalme, die er für 4 Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass oder auch 2 Soprane, Alt und Bass componirt hatte, unter dem Titel: »*Melodyje na psalterz polski*« gedruckt heraus. Dieses Werk ist nur in 3 Exemplaren noch vorhanden; das eine befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Krakau, das zweite in der Staatsbibliothek zu Warschau und das dritte in Kielce. Einige Psalme G.'s gab im J. 1838 Joseph Cichocki mit Hilfe des Joh. Zandmann, der sie auf das moderne Notensystem übertrug, in seinem Werke: »*Spiewy koscielny na kilka glasów dawnych kompozytorów polskich* (*Chants d'église à plusieurs voix des anciens compositeurs polonais*)« heraus. Das 1. Heft dieses Werkes enthält 10 Psalme G.'s. G. selbst starb am 5. März 1609 und ist in Jazlowec begraben. Wie es scheint, ist sein Geburtsjahr allgemein irrig angegeben, denn es ist unwahrscheinlich, dass er sein berühmtes Werk, das im J. 1580 im Druck erschien, schon in seinem 16. Lebensjahre geschaffen haben sollte. M—s.

Gompertz, Karoline, geborene Bettelheim, eine der stimmbegabtesten und geschicktesten deutschen Sängerinnen der Gegenwart, wurde im J. 1843 zu Wien geboren. Ihre früh hervortretenden musikalischen Anlagen fanden in der fleissigen Uebung auf dem Pianoforte bei guten Lehrern den günstigen Boden der Entwickelung. Als Pianistin wirkte sie in ihrem 14. Jahre bereits in einem öffentlichen Concerte ausserordentlich beifällig mit. Der Cantor Lauffer erkannte damals mit dem Blicke des sachverständigen Musikers ihre ungemeine Begabung und eröffnete ihr den Weg zur höheren Fortbildung, indem er ihre Aufnahme in das Wiener Conservatorium bewirkte, woselbst sie bald auch ein bedeutendes Talent für den Gesang entwickelte. Nachdem sie das Institut als ausgebildete Künstlerin verlassen hatte, gewann sie durch ihre schöne Stimme, welche vom kleinen *d* bis zum dreigestrichenen *c* reichte, sowie durch ihren seelenvollen Vortrag im Gesang und Clavierspiel die Gunst des Wiener Publikums im Sturme. Ihren Ruf als Sängerin befestigte sie in grösserer Ausdehnung in London und auf verschiedenen deutschen Musikfesten, so dass sich die Direktion der k. k. Hofoper zu Wien veranlasst sah, unter glänzenden Bedingungen die nunmehr gefeierte Künstlerin für ihr Institut zu gewinnen. In diesem Engagement entfaltete Karoline Bettelheim auch eine sehr bedeutende dramatische Begabung; vor allen Dingen aber war es die eminente Stärke und die Klangfarbe ihrer schönen blühenden Stimme, hinsichtlich deren keine Rivalität ihr gegenüber namhaft gemacht werden konnte. Es erregte daher das grösste Bedauern in der musikalischen Welt, als die Künstlerin ihre erfolgreiche Laufbahn unterbrach und in Folge ihrer Verheirathung mit dem Banquier Gompertz in Gratz schon 1867 in das Familienleben trat. Nicht völlig aber entbehrten die Musikfreunde auch in der Folge dieses Doppeltalentes; im Gegentheil ist die echt künstlerische Bereitwilligkeit, mit welcher Frau Gompertz-Bettelheim auch nach ihrem Scheiden von der Bühne ihre unschätzbaren Kräfte ungesäumt und uneigennützig in Gratz und Wien zur Verfügung stellt, wo es sich um die Aufführung eines Meisterwerkes im Concertsaale oder um die Bethätigung der Wohlthätigkeit handelt, des höchsten Lobes werth.

Gonella, Giuseppe, italienischer Componist aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, über dessen Leben bisher noch nichts festgestellt ist. Einige für seine Kunstfertigkeit sprechende Werke findet man im zweiten Theile der *Arte pratica* des *Paolucci*, nämlich ein »*Dona eis requiem*«, 4-stimmig mit zwei Violinen, Viola und Orgel, sowie zweistimmige Fugen u. s. w. †

Gonet, Valérien, französischer Kirchencomponist, geboren im letzten

Viertel des 16. Jahrhunderts zu Arras, war ursprünglich Chorknabe an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt, an welcher er es bis zum Chordirektor brachte, wie aus dem Titel eines erhalten gebliebenen Magnificat seiner Composition vom J. 1615 hervorgeht.

Gonetti, Vittorio, ein italienischer Tonsetzer, der wahrscheinlich von früh auf zu London wirkte, hat daselbst 1790: *Siege of Gibraltar and III grand Sonates for the Harpsich. or Pfte.* veröffentlicht. †

Gonfalone (ital.), d. i. das Panier, die Fahne, s. *Compagnia del gonfalone.*

Gong scheint der Allgemeinname eines im chinesischen, indischen und den diesen benachbarten Musikkreisen gebräuchlichen Schlaginstruments eigenthümlicher Art zu sein, das daselbst in zwei Formen gepflegt wird; jede dieser Formen besitzt auch einen besonderen Namen. Die eine derselben ist, wie ein Metallkessel von 1 Meter Durchmesser mit sehr breitem Rande gestaltet, einem Matrosenhute nicht unähnlich und führt gewöhnlich den Namen *Tamtam* (s. d.). Die anders gestalteten G.'s sind wie eine nach der Mitte hin gehöhlte Scheibe von ungefähr 0,7 Meter Durchmesser, deren Ränder 0,04 Meter rechtwinklich über die concave Fläche aufwärts gebogen sind und tragen meist die Benennung *Kumpul* (s. d.); im Abendlande ist letztere G.art die häufigere. Jeder G. hat nicht weit vom Rande ein Loch. Um dem Tonwerkzeuge seinen Ton zu entlocken, hängt man dasselbe mittelst eines durch dies Loch gezogenen Strickes frei schwebend an ein Gestell und behandelt es mit einem leinwand- oder lederumwundenen Schlägel oder einer Holzkeule. — Wann und wo die G.'s zuerst erfunden oder in Gebrauch gekommen sind, ist bisher unbekannt geblieben; nur so viel steht fest, dass deren Erfindung in einer uns nicht sehr fernen Zeit stattfand. Die zuweilen in China noch gebräuchlichen Benennungen für das G.: *Tschung* (s. d.) und *Lu* oder *Lü* (s. d.) sind die einzigen Anhalte für die Geschichte dieser Tonwerkzeuge. Es lässt sich danach fast mit Gewissheit annehmen, dass dies Instrument eine Erfindung der Chinesen ist. Die Aufgabe, welche bei den Ceremonien dieses Volkes dem *Po-tschung* (s. d.) zufiel, konnte in der Verfallepoche der alten chinesischen Kunst, der wahrscheinlichen Erfindungszeit der G.'s, weiter durch diese hörbar und klangeigenthümlich gegeben werden, was wohl in jener Zeit besonders erwünscht war. Dass man in der frühesten Zeit den G.'s häufig den *Hoang-tschung* (s. d.) als Eigenton verlieh, scheint die weiter erwähnte Benennung: *Lü* anzudeuten. Die Verbreitung jedoch der G.'s, fern über die Grenzen des eigentlich chinesischen Musikkreises, der in jenen Ländern allmälig entwickelte Geschmack an blossen Klangfreuden und die diesen huldigende Anwendung der G.'s im praktischen Leben, liess die früheste Anwendung derselben ganz in Vergessenheit gerathen und führte dazu, dass man in neuerer Zeit meist den Eigenton der G.'s ganz ausser Acht lässt. Einige Momente scheinen auch für Indien als Erfindungsstätte der G.'s zu sprechen. Wie weiterhin zu ersehen, fordert die Fertigung der G.'s eine grosse Gewandtheit in der Bearbeitung der Metalle. Solche Gewandtheit ist in Indien — der Sanscrit kennt in seinem Wörterschatze nur einsylbige Metallnamen — schon in sehr früher Zeit zu Hause gewesen. Ferner ist zu bemerken, dass man in Indien, besonders im indischen Archipel, verschieden grosse, den G.'s ähnliche Tonwerkzeuge, welche eine bestimmte Tonreihe zu vertreten haben, in einem sophaähnlichen Gestell zusammenfügt (siehe den Artikel *Yunglü*); diese Anwendung kann auch eine Nachbildung des chinesischen *King* (s. d.) sein. So unsicher unser Wissen somit über die erste Erfindung ist, so gewiss ist es, dass aus Indien die ersten G.'s nach Europa kamen. Im Abendlande, gefesselt durch die ganz eigenthümliche Klangweise der G.'s, wendet man dieselben zur Unterstützung schauerlicher musikalischer oder dramatischer Eindrücke tonmalerisch an, und fanden in dieser Weise, so viel bekannt, diese Klänge ihre erste Benutzung in der Pariser Oper durch Spontini in der »Vestalin«. Auch im »Cortez«, in Meyer-

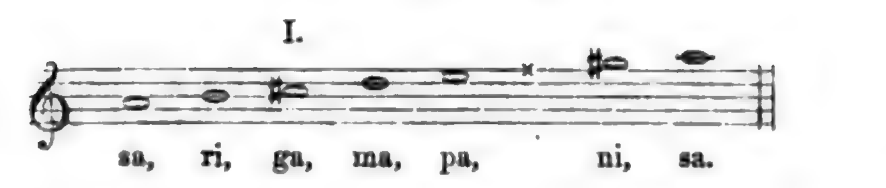
beer's »Robert der Teufel« und »Afrikanerin«, sowie in Cherubini's »Requiem« ist dem G. eine höchst effectvolle Rolle zugetheilt. Leider hat jedoch bisher im Abendlande noch Niemand die Nothwendigkeit empfunden, ein Sortiment G.'s, nach unserer Scala gestimmt, in Anwendung zu bringen, trotzdem dies unser Musiksystem fordert und die Möglichkeit solcher Verwendung im *Yunglü* vorliegt, das von den indischen Schiffern sehr hoch geschätzt und zur Erleichterung der schweren Ruderarbeit gepflegt wird. Die eigenthümliche und starke Klangart der G.'s, deren Grundton in Stärke und Höhe in sehr schwankender Art in Mitte einer grossen Zahl tiefer nicht greller Beitöne erklingt, ist eine so besondere, dass man behaupten kann: es sei dies Tonwerkzeug durch kein anderes zu ersetzen, und dennoch ist es bisher nicht bekannt, dass Jemand eine Werkstätte besucht hätte, wo G.'s fabricirt wurden, weshalb wir, wie bei der Geschichte derselben, nur auf Vermuthungen in dieser Beziehung angewiesen sind. Nach wissenschaftlicher Untersuchung soll die Metallmasse der G.'s aus einer Legirung von Kupfer, Zinn, und Wismuth in dem Verhältniss von 10 : 3 : 1 bestehen. Man vergl. hierzu *Hist. de Musique par F. Fétis Tome I p.* 74 und *»Traité de Physique« par Biot T. II p.* 185. Aus dieser Metallmischung wird wahrscheinlich nach der Grösse des zu fertigenden G. ein verhältnissmässiger allmälig dünner werdender Draht gezogen, der in der Gestalt lose neben einander spiralförmig so gelegt wird, wie er später fest aneingefügt werden soll. Die Metallmasse der G.'s soll nach Biot die Eigenheit besitzen: nach schnellem Abkühlen leicht dehnbar und nach langsamem Erkalten elastisch, spröde und sonor zu werden. Es scheint somit, dass durch die verschiedene Abkühlung der Masse dem Molekülsystem derselben eine verschiedene Struktur wurde. Darcet soll bei einer Verarbeitung solcher Legirung entdeckt haben, dass dieselbe sehr leicht gelingt, wenn man die nach dem Gusse eben gehörig erstarrte Masse in einen Ofen bringt, bis zum Rothglühen erhitzt, dann zwischen eiserne Scheiben einfügt, in Wasser taucht und erkalten lässt. So bearbeitet lässt sich dies Metall dann leicht durch den Hammer formen. Denkt man sich nun, dass ein wie oben angegeben gefügtes Drahtgewinde mit dem Hammer so lange behandelt wird, bis die aneinandergrenzenden Drahttheile sich vereinigt haben, so wird man für die nicht durchaus gleichartige Gestaltung der G.'s und den daran bemerkbaren Hammerschlägen eine Erklärung haben. Die spätere Sprödigkeit der Masse nach der Formvollendung des Tonwerkzeug ergiebt sich nach einer ruhigen Abkühlung, wie oben gesagt. Durch solche Fabrikation entsteht eine in ihren Theilen ungleichdichte Metallmasse, die in der Spirale, wie die Masse proportionell in der Dichtigkeit abnimmt und in den seitlichen Verbindungen der Spirale weniger und ungleich dicht ist, welche Massenbeschaffenheit wahrscheinlich die Bildung des eigenthümlichen, dem Donnerrollen ähnlichen Klanges bewirkt. Wenn man durch Vermuthungen und Folgerungen somit über die Fertigung der G.'s wohl eine Theorie gewonnen hat und nun auch in neuester Zeit im Abendlande sich G.'s in Gebrauch finden, die daselbst gemacht sind, so ist dennoch deren Klang sehr verschieden von denen des Orients, die von allen Kennern stets leicht erkannt und immer bevorzugt werden. C. Billert.

Gonsalves, Joaõ, portugiesischer Kirchencomponist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geboren zu Elvas in der Provinz Transtagana, wirkte als Musiker an der Kathedralkirche zu Sevilla und hat mehrere Compositionen hinterlassen, die auf der königlichen Bibliothek zu Lissabon bewahrt werden, wie schon das bei Crasbeek 1649 gedruckte Verzeichniss derselben nachweist. Vgl. *Machado Bibl. Lusit. T. II p.* 673. †

Gônstaisi heisst in Indien die dritte nach der *Raga* (s. d.) *Malava* (s. d.) gebildete unvollständige Ragina (s. d.), deren Klänge ungefähr durch beifolgende Aufzeichnung dargestellt werden können; die römische Zahl zeigt an, dass dieser Klang einen ganzen *Sruti* (s. d.) höher sein muss als der durch die Notation vorgeschriebene:

Digitized by Google

I.



O.

Gonthier, Rose, geborene Carpentier, sehr beliebte französische dramatische Sängerin, geboren im J. 1750 zu Metz, debütirte in ihrem zwanzigsten Jahre an der Oper zu Brüssel und wurde in Folge dessen für die Gesellschaft des Prinzen Karl von Lothringen, Statthalters der Niederlande, gewonnen, der sie bis 1778 angehörte. In letzterem Jahre trat sie in der *Comédie italienne* zu Paris auf, bei der sie dann bis 1804 engagirt war, als dieses Theater bereits das Nationalinstitut der *Opéra comique* geworden. Gestorben ist sie hochbetagt zu Paris am 8. Decbr. 1829 als Gattin des Sängers Allaire. Weder durch Stimme noch durch Gesangbildung ausgezeichnet, sang sie declamirte Parthien überaus geistvoll und ausdrucksvoll lebendig. Enthusiasmus erregte sie besonders in Boieldieu's »*Ma tante Aurore*«.

Gonzales, Antonio, italienischer Componist, geboren 1764 zu Gromo, unweit Bergamo, machte seine musikalischen Studien bei Focaccia und Quaglia und wurde nachgehends Lehrer des Clavierspiels am Musikinstitut und zugleich Organist an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Bergamo. In diesen Stellungen wirkte er noch im J. 1814. Er hinterliess Kirchenwerke verschiedener Art, sowie die Partitur einer in Venedig zur Aufführung gelangten Farce, betitelt »*Il calandrino*«.

Goodban, Thomas, bedeutender englischer Violin- und Clavierspieler, um 1780 zu Canterbury geboren, erlangte seine ausgezeichnete technische Fertigkeit als Schüler des Organisten an der dortigen Kathedralkirche, Samuel Porter. G. war auch als der Verfasser von Uebungsstücken und von instructiven Werken für seine Instrumente in England sehr geschätzt.

Goodgroome, John, englischer Tonkünstler der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war erst Chorschüler zu Windsor, dann Organist an der St. Peterskirche in Cornhill (London) und zuletzt, zu König Karl's II. und Wilhelm's Zeiten, königlicher Kapellmusiker zu London. Er soll auch als Tonsetzer sich einen Ruf erworben haben; mehrere seiner Werke sind gedruckt worden. Vgl. *Hawkins Hist. of Music. Vol. V. p.* 18. †

Goodman, John, soll ein ums Jahr 1505 zu London thätiger berühmter Componist geheissen haben, wie Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon von 1790 berichtet, ohne weitere Belege für diese Behauptung beizubringen. †

Goodson, Richard, Vater und Sohn, zwei gelehrte englische Tonkünstler, waren beide nach einander Professoren der Musik an der Univsrsität zu Oxford und zugleich Organisten an der Christuskirche daselbst. Der Vater starb am 13. Januar 1717 und der Sohn am 9. Januar 1740 oder 1741. Mehr über diese Künstler findet man in *Hawkins Hist. of Music. Vol. V. p.* 18 und 19. — Miege im ersten Theil seiner Geschichte des Gross-Britannischen Staates c. 7 p. 109 ff. führt noch an, dass Richard G. alle Donnerstage Mittags nach 1 Uhr öffentliche Vorlesungen über Musik gehalten habe, lässt aber zweifelhaft. welcher von beiden dies gewesen sei. †

Goodwin, englischer Componist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welcher mehrere musikalisch-dramatische Partituren für das königl. Theater in London schrieb, von denen jedoch nur einige Operetten, als: »*Harlequin Faustus*«, »*Mago and Dago*« u. s. w., um 1788 im Druck erschienen, bekannt geblieben sind. Zu gleicher Zeit veröffentlichte er, ebenfalls in London, auch eine Cantate, »*Contemplation*« betitelt.

Gooldwin, John, s. Goldwin.

Gopi-jandar heissen im indischen Musikkreise zwei durch eine Schnur miteinander verbundene Metallschaalen, die zur Markirung des Rhythmus von dem Spieler aufeinandergeschlagen werden. O.

Gorczycki, Abbé Gregor, polnischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts, lebte zumeist in Krakau, wo er auch im J. 1794 starb. Seine Kirchencompositionen, meist Messen, sind deshalb merkwürdig, weil sie mit gewissenhafter Treue sich im Style der classischen Meister Italiens aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts bewegen.

Gorczyński, Johann Alexander, genannt de Gorczin, polnischer Tonkünstler und Musikschriftsteller, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Krakau und veröffentlichte u. A. eine »*Tabulatura muzyka abo zoprano muzykolna etc.*« (Krakau, 1647).

Gordigiani, Giovanni Battista, vortrefflicher italienischer Gesanglehrer und Componist, geboren im Juli 1795 zu Modena, war ein Sohn des als Kammersänger des Kaisers Napoleon bekannt gewordenen Antonio G., welcher ihm auch den ersten Gesangunterricht ertheilte. Acht Jahr alt, sang der junge G. auf dem Theater in Monza in einer Cantate von Asioli, welche die Rückkehr des Vicekönigs von Italien, Eugen Beauharnais, feierte, so fest und notensicher mit, dass ihm der erfreute Componist eine Freistelle im Conservatorium zu Mailand verschaffte. Diesem eben erst eröffneten Institute gehörte G. die nächsten sechs Jahre an und sang hierauf an der Seite seines Vaters im Pergolatheater zu Florenz, nebenbei Singunterricht ertheilend. Nachdem er erfolgreich an mehreren italienischen Bühnen aufgetreten war, kehrte er 1818 nach Mailand zurück, wo ihn jedoch ein Ruf als Concertsänger und Gesanglehrer des Musikvereins in Regensburg traf. Er folgte dem Rufe und errichtete in dieser deutschen Stadt eine Gesangschule, die schnell zu Bedeutung gelangte und zahlreich besucht wurde. Ein Ehebündniss fesselte ihn, seiner ursprünglichen Absicht entgegen, bald gänzlich an Deutschland, und als die Stelle des Gesangprofessors am Conservatorium zu Prag erledigt war, bewarb er sich um dieselbe und erhielt sie alsbald. In diesem Amte war er mit Auszeichnung bis 1861 thätig, in welchem Jahre er sich pensioniren liess. Er starb zu Prag am 1. März 1871. Als Componist beschäftigte er sich mit geistlichen Werken, von denen ein »*Ave Maria*«, »*Pater noster*«, »*Regina coeli*« u. s. w. auch im Druck erschienen ist und einen gesangreichen, melodischen Styl bekundet. Ausserdem kennt man noch von ihm die in Prag mit der Alboni aufgeführte dreiaktige Oper »Consuelo« und zwölf Aufzüge für vier Trompeten und Pauken. — Bedeutender und berühmter als Vocalcomponist war jedoch sein jüngerer Bruder Luigi G. Derselbe wurde im J. 1814 zu Florenz geboren und empfing dort auch seine musikalische Ausbildung. Er versuchte sich in den Jahren 1837 bis 1847 als Operncomponist und schrieb für verschiedene Theater die Partituren zu »*Fausto*«, »*Gli Arragonesi in Napoli*«, »*I ciarlatani*«, »*Un' eredità in Corsica*« u. s. w., welche jedoch entweder gar keinen oder einen kurz vorübergehenden Erfolg hatten. Weltruhm dagegen erwarb er sich als Componist von Arietten, Romanzen und Canzonetten, die ihrer lieblichen Melodik und dankbaren Singweise wegen auch in Frankreich, Deutschland und England die weiteste Verbreitung fanden. G. selbst lebte meist in seiner Geburtsstadt und nur vorübergehend auch einige Zeit hindurch in London. Leider starb er schon am 1. Mai 1860 zu Florenz.

Gordon, William, Flötenvirtuose englischer Abkunft, aber in der Schweiz gegen Ende des 18. Jahrhunderts geboren, unternahm grosse Reisen und liess sich dabei zugleich in Paris, München, London u. s. w. hören. Wichtiger wie als ausübender Künstler war er als auf die Verbesserung seines Instrumentes unablässig bedachter Techniker, der sich um die moderne Flötenfabrikation durch Wort und That grosse Verdienste erworben hat. — Unter gleichem Familiennamen ist ein englischer Musikgelehrter, John G. bekannt, der als der elfte der am Gresham'schen Collegium zu London angestellten Professoren genannt wird und im December 1739 zu London gestorben ist.

Gore, Katharina, geborene Francis, bekannt als englische Novellen- und Bühnenschriftstellerin, war 1799 in der Grafschaft Nottingham geboren

und seit 1823 mit Capitain Arthur G. verheirathet. Dass sie ein schönes und beachtenswerthes Talent auch für Musik und Composition besass, bewies sie in den Melodien zu Burns' »*And ye shall walk in silk attire*« und in dem Gesang »*Of the Highlandchurch*«, die beliebte Volksweisen geworden sind.

Gorgon (griech.) ist der Name eines in der griechisch-katholischen Kirche angewandten Notationszeichens, über dessen Ursprung und Einführung im Artikel Alphabet (s. d.) Näheres gesagt ist und dessen Gestalt: ⌐ dem demotischen Schriftzeichen der Aegypter ⌐ entlehnt sein soll. 0.

Gorgheggiare (ital.), mit der Gurgel trillern. Davon abgeleitet: *Gorgheggiamento*, der Gurgeltriller, eine fehlerhafte Gesangmanier. S. Triller.

Gori, Antonio Francesco, italienischer Philologe und Schriftsteller, geboren zu Florenz am 9. Decbr. 1691 und gestorben ebendaselbst als Professor der Geschichte am 21. Jan. 1757, hat sich durch von ihm veranstaltete Ausgaben der Tractate von Giovanni Battista Doni auch um die Musik verdient gemacht. Vgl. Gerber's Tonkünstler-Lexikon vom J. 1790. †

Goria, Alexandre Edouard, geschickter und fruchtbarer französischer Componist von Clavierstücken im Salonstyl, wurde am 21. Jan. 1823 zu Paris geboren. Seine Mutter, eine nicht ganz unbedeutende Bühnensängerin aus der Zeit des ersten Kaiserreichs, unterrichtete ihn schon zeitig in den Anfangsgründen der Musik, so dass er bereits 1830 in das Pariser Conservatorium treten konnte, wo im Clavierspiel Zimmermann, in der Harmonielehre und Composition Durlen und Reicha und auf der Orgel Benoist seine Lehrer waren. Nach Beendigung seiner Studien beschäftigte er sich mit Ertheilung von Musikunterricht und gehörte bald zu den gesuchteren Clavierlehrern von Paris. Mit dem Rufe eines fertigen Pianisten verband er auch bald den eines leicht, elegant gestaltenden und praktisch schreibenden Componisten, dessen Salonstücke, Fantasien über Opernthemas und Etüden im In- und Auslande sich bei den clavierspielenden Dilettanten Eingang und Beliebtheit verschafften. G. starb am 6. Juli 1860 zu Paris; selbst seine besseren Arbeiten werden ihn nicht lange überleben.

Gorlier, Simon, französischer Buchdrucker und Musiker zu Lyon aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der sich durch Herstellung verschiedener Tabulaturen um die Musik in seiner Zeit Verdienste erwarb. Man kennt von seinen Ausgaben durch Verdier und des Draudius Bibl. exot.: »Tabulatur-Sachen vor Teutsche Flöten« (Lyon, 1558) und »den ersten Theil der vor's Spinett, Guiterne und Cistre gesetzten Tabulatur-Piecen« (Lyon, 1560). 0.

Goronczkiewicz, Vincent, polnischer Tonkünstler, geboren zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu Krakau, wo sein Vater Organist an der Domkirche war. Als später der letztere als Organist und Orchesterdirektor an die Kathedralkirche in Warschau berufen wurde, folgte ihm G. und übernahm nach dem Tode desselben auch selbst diese Aemter. Von ihm sind Choralgesänge der römisch-katholischen Kirche (Warschau, 1848) im Druck erschienen.

Gorzani, Giacomo, italienischer Lautenist des 16. Jahrhunderts, schrieb ein »*Libro dell' Intabolatura del Liuto*«, wovon noch Abschriften sich hin und wieder in Bibliotheken vorfinden. †

Gosba nennen die Araber des nördlichen Afrikas eine Flöte, deren Schallröhre aus einem Schilfrohre in der Länge einer europäischen Querflöte gefertigt wird. Man hat zwei Arten dieser Flöte. Die eine ist mehr ursprünglich, hat drei Tonlöcher am untern Rohrende, bringt somit vier verschiedene Grundklänge hervor, die mit ihren Quintüberschlagungen zusammen die Eintheilung der Octave geben, und wird dem Rebab (s. d.) gleich zur Leitung des Gesanges angewandt. Die andere Art der G. ist grösser, hat sechs Tonlöcher an dem obern, engern Rohrende, ein Doppelloch an der Mitte der Kehrseite und wird durch ähnliches Anblasen wie die Flöte à bec intonirt. 0.

Gosse, le Maistre oder le Maitre, altfranzösischer Musiker aus der Zeit

Heinrich's II., componirte Motetten, von denen sich noch einige in der Manuscriptensammlung der Pariser Staatsbibliothek vorfinden.

Gosse, Etienne, französischer Literat und Mitglied der *Société philotechnique* in Paris, war 1773 in Bordeaux geboren und starb 1834 zu Toulon. Er war u. A. der Verfasser einer Aufsehen erregenden Broschüre (Paris, 1830), in welcher er Abschaffung der alten Bühnenprivilegien und Emancipation der französischen Theater forderte.

Gossec, François Joseph, ausgezeichneter französischer Componist und Musikpädagoge, wurde am 17. Jan. 1733 zu Vergnies, einem Dorfe im Hennegau geboren. Sieben Jahre alt, brachte man ihn als Chorknabe an die Domkirche zu Antwerpen, wo er acht Jahre hindurch blieb und im Violinspiel einigen Unterricht erhielt. Früh schon drängte es ihn jedoch zur Composition, und aus Mangel an einem Lehrer in diesem Fache übte er sich autodidactisch, indem er die Natur und die Partituren grosser Meister auf sich einwirken liess. Auf den Rath wohlmeinender Freunde hin, die sein Talent mit Theilnahme bemerkten, wandte G. sich 1751 nach Paris und fand nicht lange darauf eine Anstellung als Orchesterdirektor in der Privatkapelle des Generalpächters La Popelinière. Hier debütirte er als Componist mit seinen ersten Sinfonien, eine Musikgattung, die man bisher in Frankreich noch nicht gekannt hatte. Nach Auflösung dieses Orchesters wurde G. auf die Empfehlung Rameau's hin Musikdirektor beim Prinzen von Conti. Seine ersten Quartette (Paris, 1759) und seine berühmte Todtenmesse (Paris, 1760), von welcher letzteren nach ihrer Aufführung in der Kirche St. Roch der berühmte Philidor sagte, er gäbe für ein solches Werk seine sämmtlichen Werke dahin, waren die ersten Früchte dieser Stellung. Von 1764 an wandte sich G. auch zur dramatischen Musik. Gleich seine Operette »*Le faux lord*« gefiel sehr und die darnach folgende grössere Oper »*Les pêcheurs*« (1766) wurde ein lange vorhaltendes Zugstück. Mit den weiterhin folgenden Partituren »*Le double déguisement*«, »*Toinon et Toinette*«, »*Sabinus*« (1773, G.'s dramatisches Meisterwerk), »*Alexis et Daphné*«, »*Baucis et Philémon*«, »*Hylas et Sylphie*«, »*La fête du village*«, »*Thésée*« und »*Rosine*« trat er an die Spitze der damaligen französischen Operncomponisten. Im J. 1770 stiftete er ein berühmt gewordenes Liebhaberconcert, und 1773 übernahm er gemeinschaftlich mit Gaviniés und Leduc das berühmte *Concert spirituel*, das ihm aber schon 1777 in Folge von Intriguen wieder entzogen wurde. Durch gediegene Programme, Herbeiziehung fremder Künstler und durch seine glänzend gesetzten Orchesterwerke, die von den mager instrumentirten Arbeiten der Zeitgenossen auffallend abstachen, hat G. in dieser Zeit einen ungeheuren Einfluss auf die Cultur der Instrumentalmusik in Frankreich ausgeübt. Seit 1784 war er Vorsteher der Gesangschule, welche der Baron von Breteuil unter dem Namen »*Ecole royale de chant*« errichtet hatte, und aus welcher auf G.'s Betreiben 1795 das weltberühmte Pariser Conservatorium hervorging. Nebst Méhul und Cherubini wurde er Oberaufseher letzterer Anstalt und Professor der Composition, in welcher Eigenschaft er bis 1814 fungirte. Gleichzeitig war er während der Revolutionszeit Musikmeister der Nationalgarde, als welcher er auch alle Nationalfeste durch die Musik illustriren musste. Das Geschick, mit dem er dies Mandat erfüllte, ist der Bewunderung werth. Er schuf für seine patriotischen Hymnen, vierzehn an der Zahl, zu denen noch einige Trauer-Sinfonien kommen, als der Erste ein Orchester von lauter Blaseinstrumenten, mit dem allein Wirkungen im Freien zu erzielen war. Die Compositionen selbst, namentlich die Hymne auf die Vernunft und die zum Feste der Wiedereinsetzung des höchsten Wesens (*Hymne à la divinité*), ferner die Apotheose Voltaire's und die Todtenfeier Mirabeau's erregten durch Kraft der Gedanken und Grösse der Anlage Enthusiasmus, und G. wurde in Anerkennung dafür am Feste der Republik vom Direktorium als Componist ersten Ranges ausgerufen. Während der Revolutionszeit schrieb und veröffentlichte er auch die Opern »*Le camp de grandpré*« und »*La réprise*

de Toulon«; letztere ist berühmt durch die eingeflochtene interessant harmonisirte und glänzend instrumentirte Marseillaise. In seiner Stellung am Conservatorium betheiligte er sich an der Abfassung der meisten eigens für diese Anstalt zu schaffenden Lehrbücher, namentlich der grossen *»Méthode de chant«* (1804). Das *Institut de France* ernannte ihn alsbald nach seiner Gründung zum Mitgliede der musikalischen Section, und von Napoleon erhielt er das Kreuz der Ehrenlegion. Nach der zeitweiligen Auflösung des Conservatoriums, aus dem als sein ausgezeichnetster Schüler Catel hervorgegangen ist, im J. 1815, wurde er pensionirt, besuchte aber, von jugendlicher Liebe zur Tonkunst bis zu seinem Ende beseelt, regelmässig die Sitzungen der Akademie der schönen Künste bis zum J. 1823. Hierauf zog sich der neunzigjährige Meister nach Passy bei Paris zurück und starb daselbst in einem Alter, welches keine der Berühmtheiten in der Musik erreicht hat, am 16. Febr. 1829. — Wenn etwas G. ehrt und vor allen Anderen auszeichnet, so ist es der Umstand, dass er den hohen Rang, den er unanfechtbar in der Geschichte der französischen Musik einnimmt, lediglich eigenem tüchtigen Streben zu danken hat, Dank welchem er sich ohne Hülfe von Gönnern oder Lehrern aus der Dunkelheit emporarbeitete und das ihm innewohnende Talent zu meisterhafter Bethätigung entfaltete. Besonders sind es seine Kirchenwerke, welche als vorzügliche Tonschöpfungen noch lange dem Zahne der Zeit trotzen werden, so das oben erwähnte Requiem, andere Messen und Motetten, ein grossartiges *Te deum*, ein dreistimmiger *a Capella*-Gesang *»O salutaris hostia«* und von seinen Oratorien besonders das *»de la nativité«* (1780) mit einem unvergleichlich schönen Doppelchor der Engel und Hirten. Gleich hinter seinen Opern, die oben gleichfalls angeführt sind, ist seine, aus Chören und Melodramen bestehende Musik zu Racine's »Athalie« zu nennen und endlich auch seine Instrumentalcompositionen, die epochemachend in die Geschichte der Entwickelung der Instrumentalmusik jenseits des Rheins eingriffen. Es sind dies 29 Sinfonien für Orchester, eine concertirende Sinfonie für 11 Instrumente, Harmoniemusiken verschiedener Art, Ouvertüren, Streich- und Flötenquartette, Trios, Violinduette, Serenaden für Flöte, Violine, Horn, Fagott, Viola und Bass u. s. w. Alle diese Werke haben zum wenigsten einen bedeutenden historischen Werth, wenn sie auch einer strengeren kritischen Beurtheilung nicht immer Stich halten und seine sogenannten Sinfonien z. B. mit Haydn's derartigen Werken gar nicht zu vergleichen und überhaupt schon in der Form etwas Anderes sind. Den grössten Beifall der Zeitgenossen haben seine Werke im Kammerstyle, besonders die Quartette gefunden.

Gosselin, Jean, französischer Tonkünster, gegen 1506 zu Viré in der Normandie geboren, war in seinen Mannesjahren Bibliothekar der Könige Karl IX. und Heinrich III. von Frankreich und hatte in sehr hohem Alter 1604 das Unglück, in ein Kammin zu fallen und in Folge der Brandwunden zu sterben. Musikgeschichtlich ist G. durch sein Werk: *»La main harmonique ou les principes de musique antique et moderne«* (Paris, 1571), »darinnen die Eigenschaft so die Music von den sieben Planeten herhaben soll, bemercket« fügt die alte deutsche Uebersetzung hinzu, bekannt. Vgl. Verdier Bibl. — Ein altenglischer Tonkünstler dieses Namens, latinisirt Gosselinus geschrieben, lebte im 11. Jahrhundert als Mönch zu Canterbury, wie Gerbert's Geschichte nach den englischen Quellen des Will. Malmesbury mittheilt. †

Gosser ist der Name eines als hervorragend bezeichneten schlesischen Orgelbauers, der ums Jahr 1770 in grossem Ansehen stand. Vgl. Burney's Reisebericht Band III. zweites Register. †

Gossmann, Johanna Christina, geborene Weinzierl, ausgezeichnete deutsche Concertsängerin und geschickte Clavierspielerin, wurde am 10. Febr. 1807 zu München geboren und erhielt in Würzburg, wohin ihr Vater 1816 als königl. baierischer Regimentsquartiermeister versetzt worden war, und zwar besonders auf dem königl. Musiklehrinstitute von Fröhlich und Eisenhofer, eine sorgfältige, ihre bedeutenden Naturanlagen glücklich entwickelnde musikalische

Digitized by

Ausbildung. Später wurde sie selbst als Lehrerin des Pianofortes und Gesangs bei dieser Anstalt angestellt, und ihre Intelligenz und anspruchslose Bescheidenheit erwarben ihr auch einen grossen Privatschülerkreis. Gleichzeitig wurde sie in den Concerten des Würzburger Musikvereins als Pianistin und Sängerin der entschiedene Liebling des Publikums. Auch die Bühne betrat sie in hohen Sopranparthien mit bedeutendem Erfolge, vermochte daselbst jedoch ihre angeborene decente Schüchternheit nicht ganz zu überwinden. Ihre im J. 1833 erfolgte Verheirathung mit dem Literaten und Lehrer an der königl. Studienanstalt in Würzburg, Dr. J. B. Gossmann, gab sie wieder ausschliesslich dem Kirchen- und Concertgesange zurück; jedoch starb sie schon am 13. Oktbr. 1840 an einer Brustkrankheit zu Würzburg. — Ihre Stimme wird als sehr umfangreich, überaus wohlklingend und volubil und ihr Vortrag als echt musikalisch bezeichnet.

Gosson, Stephan, englischer Theologe, geboren 1556 zu Kent und in seiner Jugend grosser Verehrer des Theaters, starb als Prediger, der in geistlicher Schwärmerei sich besonders durch Strafpredigten einen Namen erwarb. Eine solche, gegen die Dichter und Tonkünstler geschrieben, deren Titel Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon, 1812, abdruckt, veranlasste den letzteren, ihn als Musikschriftsteller zu beachten. †

Gostena, Giovanni Battista **della,** ein italienischer Tonsetzer, um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Genua geboren, hat sich als Madrigalencomponist einen Namen geschaffen; »*Madrigali a 4 voci*« (Venedig, 1582) von ihm findet man noch in der königl. Bibliothek zu München. †

Gostling, William, ein englischer Tonsetzer, der sich an der Herausgabe von Dr. Boyce's Cathedral Music betheiligte. Mehr über ihn findet man im dritten Bande des angeführten Werkes und in Gerbert's Geschichte. †

Goswin, Anton, in der *Bibl. class.* des Draudius latinisirt als Antonius Gostuinus aufgeführt, deutscher Tonsetzer der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war erst Hofmusikus der Kapelle zu München, dann nach einander Kapellmeister der Bischöfe zu Lüttich, Hildesheim und Freising und endlich des Pfalzgrafen Ernst bei Rhein. Von seinen Compositionen sind als gedruckt noch dreistimmige »newe teutsche Lieder« (Nürnberg, 1581), fünf- und sechsstimmige geistliche Lieder (1583) und fünfstimmige Madrigale (1615) in der königl. Bibliothek zu München vorhanden.

Gotter, Friedrich Wilhelm, deutscher Dichter, geboren am 3. Septbr. 1746 zu Gotha, studirte seit 1763 in Göttingen die Rechte, wurde daselbst mit Eckhof bekannt und in Folge dessen für das Theater begeistert. Als zweiter geheimer Archivar 1766 in Gotha angestellt, ging er ein Jahr später als Legationssecretär nach Wetzlar und begleitete 1768 zwei junge Edelleute nach Göttingen zurück, wo er mit seinem Freunde Boje den ersten »Musenalmanach« begründete. Im J. 1769 kehrte er nach Gotha und 1770 auf seinen Posten nach Wetzlar zurück. Er starb am 18. März 1797 zu Gotha als Geheimsecretär und Legationsrath. Durch praktische Ausübung auf einem Gesellschaftstheater mit den Bedürfnissen und Forderungen der Bühne genau vertraut, dichtete G. u. A. wirksame Singspiele (Leipzig, 1779), die unter den deutschen Operntexten seiner Zeit eine hervorragende Stelle einnahmen, von den besten Componisten in Musik gesetzt wurden und vielfach zur Aufführung kamen. Am wenigsten gelungen sind diejenigen, welche er nach Shakespeare'schen Dramen bearbeitete, wie »Romeo und Julia« und »Die Geisterinsel«; es fehlte ihm bei allen trefflichen Dichtereigenschaften zu sehr an Reichthum der Phantasie, um diese Stoffe glücklich behandeln zu können. Dagegen zeichnen sich durch natürliche Leichtigkeit, Feinheit und Anmuth insbesondere sein »Jahrmarkt« und »Die Dorfgala« aus. Auch einige Cantatentexte hat er geschrieben, von denen »Maria Theresia bei ihrem Abschied von Frankreich« der bedeutendste ist.

Gottfried von Nifen, deutscher Meistersinger des 13. Jahrhunderts, ent-

stammte dem gleichnamigen Adelsgeschlechte, dessen Burg bei dem Städtchen Neufen unweit Tübingen stand und das in unverbrüchlicher Anhänglichkeit zu den Hohenstaufen stand. G.'s erhalten gebliebene Gesänge bewegen sich in dem damals gewöhnlichen Kreise von Minne- und Mailust und elegischer Liebesklage, zeichnen sich aber vortheilhaft durch das Gepräge des Volksmässigen aus, so dass sie zum Theil fast wie reine Volkslieder erscheinen. Dem hochgeborenen Sänger gereicht es zu nicht geringer Ehre, dass der Volksgesang nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben ist und dies zu einer Zeit, wo die höfischen Lieder noch an der Tagesordnung waren.

Gottfried von Strassburg, einer der bedeutendsten und vielleicht der mit reichstem Talente begabte Dichter und Sänger der mittelhochdeutschen Zeit, war ohne Zweifel aus der Stadt im Elsass gebürtig, deren Namen er trägt, obwohl kein Zeugniss, die überhaupt über seine äusseren Lebensumstände fehlen, es besagt. Er lebte um die Wendezeit des 12. und 13. Jahrhunderts, gehörte dem bürgerlichen Laienstande an und wird daher nirgend, wie Ritter und Geistliche »Herr«, sondern nur, seiner Kunst zu Ehren, »Meister« genannt. Sein Hauptwerk ist das um 1207 begonnene epische Gedicht »Tristan und Isolt« über welchem er starb, nachdem er über zwei Drittel der Sage in fast 20,000 Versen gedichtet hatte. Ausser diesem sind von G. einige wenige lyrische Gesänge erhalten geblieben, unter denen das schon von Konrad von Würzburg sehr hoch gestellte »geistliche Minnelied« und ein anderes, in welchem er das Glück der Armuth preist, vortrefflich zu nennen sind. In seinen Dichtungen fehlt im Uebrigen die Kraft wahrhaft künstlerischer Gestaltung, und der glänzende Schmuck der Darstellung überwuchert die Gedanken und Empfindungen.

Gotthard, J. P., eigentlich mährisch Pazdirek geheissen, talent- und verdienstvoller österreichischer Tonkünstler, ward am 19. Januar 1839 zu Drahanowitz in Mähren geboren. Mit sieben Jahren erhielt er seinen ersten musikalischen Unterricht, wurde vier Jahre darauf Kirchenchorknabe in Altwasser und endlich Solosopranist am Dom zu Olmütz. Seine wissenschaftlichen Studien führten ihn später an das akademische Gymnasium zu Wien, wo er sich für Composition und Contrapunkt gleichzeitig dem gediegenen Unterrichte Simon Sechter's anvertraute. Eine grosse Messe, welche durch die k. k. Hofkapelle zur Aufführung gelangte und Aufsehen erregte, sowie die Zuerkennung des Künstlerstipendiums von Reichswegen waren die Errungenschaften von G.'s gewissenhafter Musikübung. Bald darauf trat er als Componist von Pianofortesachen und besonders von feinsinnigen Liedern mit so bedeutendem Erfolge in die Oeffentlichkeit, dass die ersten deutschen Musikverleger deren Herausgabe übernahmen. Im J. 1868 begründete G. selbst eine Kunst- und Musikalienhandlung, der er bis zu Anfang des J. 1874 vorstand. In dieser Stellung erstrebte und gewann er einen wohlthätigen Einfluss auf das Musikleben Wiens besonders dadurch, dass er in seinen Sälen Novitätenconcerte veranstaltete und in denselben jungen Talenten wie Goldmark, Herm. Riedel, Jul. Zellner u. s. w., deren Erstlingswerke er auch druckte, Anerkennung verschaffte.

Gotthold, Friedrich August, musikgebildeter deutscher Pädagoge, geboren um 1790, war noch 1854 Direktor des Friedrichs-Colleg's zu Königsberg i. Pr. und beschäftigte sich als Mitarbeiter des Volksschulfreundes und anderer Fachblätter angelegentlich mit Verbesserung des Schulgesanges, welchem Bestreben auch folgende selbstständige Schriften von ihm entstammen: »Gedanken über den Unterricht im Gesange auf öffentlichen Schulen« (Königsberg, 1811) und »Soll der bisherige Kirchenchoral mit dem rhythmisch-vierstimmigen vertauscht werden?« (Königsberg, 1852). Andere Schriften musikalischen Inhalts von ihm sind: »Ueber Fürst Anton Radziwill's Composition zu Goethe's Faust« (Königsberg, 1839) und »Ueber Richard Wagner's Tannhäuser und seine erste Aufführung in Königsberg« (Ebd., 1854).

Gottiero, Giovanni Vincenzo, italienischer Contrapunktist des 16. Jahr-

hunderts, von dem sich jedoch nichts weiter als einige Satzproben in des *de Antiquis »Primo libro a 2 voci de diversi autori di Bari«* (Venedig, 1585) vorfinden. †

Gottling, Elias, deutscher Violinist, war in der Hofkapelle zu Berlin seit 1572 als kurfürstl. brandenburg'scher Kammermusiker angestellt. Ein anderer kurfürstl. Geiger dieses Namens, vielleicht sein Sohn, findet sich in den Listen des Hofhaushalts vom J. 1638.

Gottschaldt, Johann Jacob, musikkundiger deutscher Theologe, geboren zu Eybenstock am 21. April 1688, wo er auch später Magister und Diakonus ward, starb am 15. Februar 1759 als Pastor zu Schönebeck in Sachsen. Von seinen im Druck erschienenen Werken sind durch musikalischen Inhalt bemerkenswerth: »Allerhand Lieder-Remarquen«, von denen sieben Theile, alljährlich einer von 1737 an, erschienen. †

Gottschalg, Alexander Wilhelm, geboren am 14. Febr. 1827 in Mechelroda bei Weimar, jetzt Hoforganist und Musiklehrer am grossherzogl. Seminar zu Weimar, genoss seine erste musikalische Bildung beim Cantor Wirth in Oettern, kam dann 1842 auf das Seminar zu Weimar, wo er Prof. Dr. Töpfer's Unterricht im Orgelspiel und in der Harmonielehre, und den des Kapellmeisters Carl Wettig im Clavierspiel empfing. Später nahm sich seiner Dr. Franz Liszt in uneigennützigster Weise an und förderte namentlich seine Ausbildung im Orgelspiel. G. vergalt dieses Entgegenkommen durch dankbar ergebene und treue Gesinnungen gegen den Meister, dessen Correspondenzlast er zum grossen Theile auf sich genommen hat. Gegenwärtig redigirt G. die weit verbreitete Orgelzeitung Urania und zwar im musikalisch-fortschrittlichen Sinne. Ausserdem ist er an mehreren grossen Musikzeitungen (N. Zeitschr. f. Musik u. s. w.) sehr geschätzter Correspondent und Mitarbeiter. Componirt hat G. Orgel-, Clavier- und Gesangsachen. Als Schriftsteller veröffentlichte er selbstständig ein »Kleines Handlexikon der Tonkunst, insbesondere für Deutschlands Lehrer-Seminarien, Organisten, Cantoren u. s. w.« (Erfurt, 1863), von dem bis jetzt jedoch nur das erste Bändchen, enthaltend die Erklärung der hauptsächlichsten musikalischen Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abbreviaturen, erschienen ist, sowie eine biographische Skizze Joh. Gottl. Töpfer's (Weimar, 1867).

Gottschalk, Louis Moritz, ein glänzender Claviervirtuose der jüngsten Vergangenheit, geboren 1829 zu New-Orleans, machte seine pianistischen Studien von 1841 bis 1846 bei Meistern wie Ch. Hallé und Chopin in Paris und unternahm von 1847 an sehr erfolgreiche Kunstreisen durch Frankreich, die Schweiz, Italien und Spanien. Im J. 1853 kehrte er in seine überseeische Heimath zurück und beschränkte seitdem seine Concertreisen auf Nord- und Südamerika, wo er allenthalben gefeiert wurde, namentlich 1866 in Californien und Brasilien. Auf einem abermaligen Besuch des zuletzt genannten Landes begriffen, starb er am 18. Decbr. 1869 zu Rio de Janeiro. Aeusserlich glänzend wie sein Spiel waren seine lediglich auf Bravour und effektvolle Technik berechneten Compositionen für Clavier, die, weil sie entweder amerikanische Melodien behandelten oder nationale Eindrücke ziemlich charakteristisch schilderten, namentlich in Frankreich eine vorübergehende Beliebtheit sich gewannen. — Eine jüngere Schwester von ihm, Clara G., machte sich in ihrem Vaterlande gleichfalls als fertige Pianistin vortheilhaft bekannt und bewährte diesen Ruf in der Saison 1873—74 auch in Paris, wo sie im Concertsaal und in den Salons besonders mit Compositionen ihres Bruders unter grossem Beifall auftrat.

Gottsched, Johann Christoph, der bekannte deutsche Gelehrte und Dichter, welcher sich namentlich um die deutsche Literatur und Sprache einerseits ebenso verdient als durch seine pedantischen Grundsätze und Abgeschmacktheiten berüchtigt gemacht hat, gehört hierher, weil er in scharfen Kritiken das zu seiner Zeit wuchernde geschmacklose Opernwesen bekämpfte und weil er fast zuerst den Componisten die richtige Anweisung gab, wie Oden

und Lieder kunstgemäss und ansprechend in Musik zu setzen seien. Geboren am 2. Febr. 1700 zu Juditenkirch bei Königsberg in Preussen, konnte er, durch seinen Vater, einen Prediger, vorgebildet, schon 1714 die Universität in Königsberg beziehen, wo er sich erst theologischen, dann philosophischen und philologischen Studien widmete. Seit 1724 wirkte er fortdauernd in Leipzig, wurde, nachdem er mit Vorlesungen über die schönen Wissenschaften begonnen hatte, 1730 zum ausserordentlichen Professor der Philosophie und Dichtkunst, 1734 zum ordentlichen Professor der Logik und Metaphysik ernannt und starb als Decemvir der Universität und als Senior der philosophischen Facultät und des grossen Fürstencollegiums am 12. Decbr. 1765. Folgende seiner zahlreichen kritischen Abhandlungen betreffen, und zwar in meist scharfsinniger Art die Musik: »Gedanken von den Opern und Singspielen« (in seiner »Kritischen Dichtkunst« Bd. II, Leipzig, 1730); »Gedanken von den Cantaten« (ebendas. und auch in Mitzler's Bibl. Bd. I); »Gedanken vom Ursprung und Alter der Musik« (in Mitzler's Bibl. vom J. 1738); »Antwort auf Dr. Hudemann's Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien« (in Mitzler's Bibl. Bd. III). — Seine Gattin, Louise Adelgunde Victoria G., geborene Culmus, geboren zu Danzig am 11. Apr. 1713, eine durch Geist und Gelehrsamkeit in seltenster Art ausgezeichnete Frau und Schriftstellerin, besass auch in der Tonkunst ganz vorzügliche Fertigkeiten. Sie stand ihrem Manne, den sie in vielen Stücken übersah, in seinen literarisch-kritischen Bestrebungen wesentlich bei, ohne über ihre gelehrte Thätigkeit ihre häuslichen Pflichten irgend zu vernachlässigen. Verehrt und hochgeachtet starb sie am 26. Juni 1762 zu Leipzig. In Marpurg's krit. Beiträgen befinden sich zwei von ihr aus dem Französischen übersetzte musikalische Aufsätze.

Gotschovius, Nicolaus, Componist geistlicher Gesänge, geboren um 1575 zu Rostock, war Organist an der Marienkirche daselbst und veröffentlichte: »*Decas musicalis prima sacrarum odarum* für 4, 5 bis 10 und mehr Stimmen (Rostock 1603)« und »*Sacrarum cantionum et motectarum centuriae*« (ebendas. 1608 und in Hamburg gedruckt). Vgl. Draudius, Bibl. Class. p. 1638 und 1642. †

Gottwald, Heinrich, tüchtiger deutscher Tonkünstler und geistvoller Musikschriftsteller, geboren am 24. Octbr. 1821 zu Reichenbach in Schlesien, erhielt schon frühzeitig von seinem Vater, dem Cantor und Organisten Franz G., Musikunterricht, so dass er mit 12 Jahren denselben aushülfsweise in der Kirche vertreten konnte. Im J. 1839 kam er auf das Schullehrerseminar in Breslau, das er jedoch, entschlossen sich ganz der Musik zu widmen, bald wieder verliess, worauf er in das Prager Conservatorium eintrat, in welchem er bis 1843 eifrig den tonkünstlerischen Studien oblag und namentlich die Violine bei Pixis, sodann auch das Horn als seine Hauptinstrumente pflegte. Als Musikdirektor ging er 1844 nach Hohenelbe in Böhmen und von da zwei Jahre später nach Wien, wo er als erster Hornist im Orchester des Theaters an der Wien wirkte, in Concerten öffentlich auftrat und bei Gentiluomo sich eingehend noch mit Gesangstudien beschäftigte. Im J. 1847 kehrte er in die frühere Stellung in Hohenelbe zurück, siedelte aber 1857 nach Breslau über, wo er sich als Pianist, Clavierlehrer und musikalischer Schriftsteller, der mit Gewandtheit und Geist die Grundsätze der neudeutschen Richtung in der Kunst vertrat, eine geachtete Stellung erwarb und noch gegenwärtig inne hat. Als Componist ist er mit Sinfonien, Ouvertüren, Messen, Concertstücken für Horn und für Pianoforte zu wiederholten Malen ehrenvoll hervorgetreten, im Druck erschienen sind jedoch von seinen Arbeiten nur ein Claviertrio, eine Sonate für Pianoforte, ein Lied ohne Worte für Horn, eine Messe, eine Cantate und Lieder, sowie treffliche Arrangements Mozart'scher Sinfonien für Pianoforte und Violine. Seine dem Fortschritte in der Musik im Sinne Wagner-Liszt's huldigenden Ansichten vertrat er seit 1850 in Aufsätzen, die sich in der Neuen Zeitschrift für Musik befinden und in der polemischen, gegen Dr. Viol gerichteten

Schrift »Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung« (Leipzig, 1859).

Gottwald, Joseph, hervorragender deutscher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren am 6. August 1754 zu Wilhelmsthal in der Grafschaft Glatz, erhielt von seinem Vater, einem Müller, den ersten Clavierunterricht. Seine Ausbildung in den Schulgegenständen, wozu sich etwas Orgelspiel gesellte, übernahm der Lehrer in Wölfelsdorf bei Habelschwerdt. Da der Knabe keinerlei Neigung zum Müllerhandwerke, welches er beim Vater zu erlernen anfing, bekundete, so wurde er 1766 als Chorknabe an die Dominicanerkirche nach Breslau gebracht und zeigte sich dort so musikeifrig, dass man ihm schon nach drei Jahren den Organistendienst an dieser Kirche zuwies. Auf G.'s fernere Bildung wirkte der Umgang mit einem jungen Arzte, der schätzbare theoretisch-musikalische Kenntnisse besass, höchst vortheilhaft. Im J. 1783 wurde G. Oberorganist an der Kreuzkirche zu Breslau, 1819 am Dome und starb am 25. Juni 1833. In seinen Mannesjahren galt G. für den ersten Organisten Schlesiens; ebenso waren seine Kirchenwerke, bestehend in zehn Hymnen, zwei Vespern, drei Messen, sechs Offertorien u. s. w. sehr beliebt. Hauptantheil hatte G. auch an der Herausgabe der »Melodien zum Gebrauch bei dem Gebet- und Liederbuche für die lernende Jugend in katholischen Stadt- und Landschulen« (Breslau, 1804).

Gottwalt, J., ein deutscher Violinist und Instrumentalcomponist des 18. Jahrhunderts, der vorwiegend in Paris lebte, woselbst er auch Sonaten, Trios und Duette für Streichinstrumente (Paris, 1754) veröffentlichte. Noch um 1800 erschienen von ihm 8 Claviervariationen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Goubillet, André, französischer Kirchencomponist, wurde 1683 als Musikdirektor der königl. Kapelle zu Versailles angestellt und schrieb Motetten, Hymnen u. s. w. Richtiger wird er übrigens Goupillet (s. d.) geschrieben.

Goudar, Ange, gewandter französischer Schriftsteller aus Montpellier, wo er in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren war. Er ist in musikalischer Hinsicht der pseudonyme Verfasser der pikanten Schrift »Das Brigantenthum in der italienischen Musik« (Amsterdam und Paris, 1780) und starb etwa 1786 zu London. — Seine Gattin, Sara G., eine geborene Engländerin aus London und um 1800 zu Paris gestorben, veröffentlichte u. A. »Bemerkungen über die Tanzmusik in Briefen an Milord Pambroke« (Paris, 1773).

Goudimel, Claude, einer der gelehrtesten und berühmtesten Tonmeister des 16. Jahrhunderts, den Niederländer und Franzosen als ihren Landsmann reclamiren. Er ist wahrscheinlich gegen 1510 in der Franche-Comté geboren und vielleicht noch ein Schüler des greisen Josquin gewesen. Auch wissenschaftlich muss er eine feine und gelehrte Erziehung genossen haben, denn seine in gutem, reinem Latein geschriebenen Briefe, die Paul Melissus in seinen Gedichten abdrucken liess, bekunden den hochgebildeten Mann. Im J. 1540 war G., wie Baini festgestellt hat, in Rom und stand an der Spitze einer von ihm begründeten Musikschule, aus welcher als seine Schüler u. A. Palestrina, Giovanni Animuccia, Stefano Bettini, Aless. Merulo und Giov. Maria Nanini hervorgingen. Seine enorme Bedeutung in der Entwickelungsgeschichte der classischen italienischen Kirchenmusik steht dadurch ausser Zweifel. Von Rom aus scheint er sich wieder nach Frankreich gewendet zu haben, denn 1555 befand er sich in Paris, wo er, doch nur ein Jahr lang, mit Nicolas du Chemin eine Notendruckerei betrieb. Um 1562 trat er zur reformirten Kirche über, der er seitdem seine tonkünstlerischen Kräfte epochemachend zuwandte. Dass er sich dadurch, sowie durch die von ihm betriebene Einführung von weltlichen Volksmelodien in den Kirchengesang, worin man eine Entweihung der Religion und Kirche sah, den Hass der katholischen Geistlichkeit im vornehmlichen Grade zuzog, ist leicht erklärlich, und diesen Hass büsste er denn auch mit dem Leben, indem er als Hugenott in Lyon in der Bartholomäusnacht (24. August)

Digitized by Google

1572 eines der ersten Opfer der Volkswuth wurde. — Von seinen zahlreichen Werken dürfte glücklicherweise das Meiste erhalten geblieben sein. Messen und Motetten, die er während seines Aufenthaltes in Rom componirte, befinden sich zahlreich dort noch handschriftlich in Kirchenarchiven, gedruckte Motetten und Chansons in verschiedenen Sammlungen, so im »*Liber quartus ecclesiasticarum cantionum*« (Antwerpen, 1554) und in den »*Chansons nouvellement composées en musique etc.*« (Paris, 1564). Andere mehrstimmige Gesänge von ihm wurden zugleich mit solchen des Orlando Lasso unter dem Titel »*La fleur des chansons des deux plus excellens musiciens de notre temps etc.*« (Paris, 1567) herausgegeben. Ausserdem veröffentlichte G. von ihm in Musik gesetzte Horaz'sche Oden unter dem Titel: »*Horatii Flacci odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae*« (Paris, 1555, in der G.'schen Druckerei erschienen); ferner »*Chansons spirituelles de Marc-Antoine de Muret mises en musique à 4 parties*« (Paris, 1555); »*Magnificat ex octo modis quinque vocibus*« (Paris, 1557) und eine Sammlung von Messen von Claudin Sermisy und Jean Maillard, die auch eine Messe von G.'s eigener Composition mit enthält, betitelt: »*Missae tres a Claudio Goudimel praestantissimo musico auctore nunc primum in lucem editae etc.*« (Paris, 1558). Bald nach der Herausgabe seiner »*Les psaumes de David mis en musiques à 4 parties, en forme de motets*« (Paris, 1562) erschien sein von der calvinistischen Kirche mit Recht bis auf den heutigen Tag hochgehaltenes Werk: »*Les psaumes de David mis en rime française par Clément Marot et Théodore de Bèze; mis en musique à 4 parties par Claude Goudimel*« (1., 2. u. 3. Aufl., Paris, 1565; Genf, 1580; 4. Aufl., Charenton, 1607 und später). Die Melodien dieser Psalme, welche damaligem Zeitgebrauche gemäss, meist im Tenore liegen, werden noch gegenwärtig in der französischen reformirten Kirche gesungen, zum Theil auch von den deutschen Reformirten, da die Texte im Versmaasse des Originals von Ambrosius Lobwasser deutsch übersetzt worden sind. Auch die lutherische Kirche hat einige Melodien davon aufgenommen, nämlich: »Freu' dich sehr, o meine Seele« (Mel. des 42. Psalms), »Herr Gott, dich loben wir« (Mel. des 134. Psalms) und »Wenn wir in höchsten Nöthen sind« (Mel. des 140. Psalms). — Es ist noch zu bemerken, dass G. seines Vornamens wegen häufig mit Claude le Jeune und Claudin Sermisy, seinen Zeitgenossen, verwechselt, und dass der Name G. selbst durch Abschreiber seiner Manuscripte, leichtfertige Schriftsteller u. s. w. vielfach corrumpirt worden ist. So findet man ihn Gaudio del Mel, Gaudimelus, Gaudimel, Gondimel, Guidomel, Gaudiomel, Condinellus, Godmel u. s. w. geschrieben.

Gouet, französischer Componist des 17. Jahrhunderts, wirkte als Musikdirektor eines Nonnenklosters zu Longchamp. Dreistimmige Chansons von ihm enthält der Jahrg. 1678 des Merc. galant vom November. †

Gougelet, Pierre Marie, französischer Tonkünstler, geboren 1726 zu Châlons und in der Maitrise der Kathedrale daselbst musikalisch gebildet. Er wandte sich später nach Paris, wo er Organist an St. Martin des Champs wurde und am 27. Jan. 1790 starb. Er veröffentlichte zwei Sammlungen französischer Opernarien mit Guitarrebegleitung (Paris, 1768), sowie später ein Lehrwerk, betitelt: »*Méthode ou abrégé des règles d'accompagnement de clavecin, et recueil d'airs avec acc. d'un nouveau genre*« (Paris, ohne Datum). Auch für die Kirche hat er Mehreres geschrieben.

Gough, John, englischer Physiker und Mathematiker, dessen Lebensperiode in die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts fällt, veröffentlichte mehrere naturwissenschaftliche Werke, in denen sich auch wichtige musikalisch-physikalische Untersuchungen und Ergebnisse befinden, vor Allem in seinem Buche »*The nature of the grave harmonies*« (London, 1807).

Goujet, Abbé, französischer Aesthetiker, der nach v. Blankenburg's Ansicht auch unter dem erdichteten Namen Carbasus schrieb, ist wahrscheinlich der Verfasser der »*Lettre à un ami sur le temple du goût*« (Paris, 1733). Die Schrift »*Lettre à Mr. de . . ., auteur du temple du goût, sur le mode des instru-*

Digitized by Google

mens de musique« (Paris, 1739), dessen Verfasser sich Carbasus nennt, scheint nur eine spätere Auflage des erstgenannten Werkes zu sein. †

Goulet, französischer Tonsetzer, 1755 Capellmeister an der Notre Dame-Kirche zu Paris, wird als Componist verschiedener nicht unbedeutender Kirchensachen genannt. †

Goulin, Pierre, altfranzösischer Musikgelehrter, war um 1412 Lehrer des Kinderchors am Collége zu Saint-Quentin, woselbst sich auch noch ein Traktat von ihm im Manuscript befinden soll.

Gounod, Charles François, einer der namhaftesten und berühmtesten französischen Componisten, der namentlich im Fache der Oper und des Liedes unter seinen Landsleuten gegenwärtig unübertroffen dasteht, wurde am 17. Juni 1818 zu Paris geboren. Seine schon früh hervortretende aussergewöhnliche musikalische Befähigung und sein auf das Grosse und Ernste gerichteter Sinn wiesen ihn, wie verschiedene Autoritäten begutachteten, auf tonkünstlerische Studien, und so erschloss sich ihm bald das Pariser Conservatorium, wo er bei Zimmermann, mit dessen Tochter er sich nachmals (1847) verheirathete, das höhere Clavierspiel und bei Reicha, Lesueur und Halévy den Tonsatz studirte, nebenbei auch von Ferd. Paër mit praktischen Rathschlägen unterstützt. Nachdem er 1837 mit dem zweiten Preise belohnt worden war, gelang es ihm 1839, den grossen Compositionspreis davonzutragen, in Folge dessen er die vorgeschriebene Ausbildungsreise nach Italien unternahm. Seine Neigung zur Kirche, die ihn auch später nicht verliess, und in Folge dessen seine Vorliebe für die classische Kirchenmusik fand in Rom unmittelbare Nahrung und fesselte ihn dergestalt an die ewige Stadt, dass er den Aufenthalt in der Villa Medicis mit dem Wohnsitze in einem Priesterseminare vertauschte und nahe daran war, die Weihen zu nehmen, um sich ganz dem geistlichen Stande zu widmen. Die Frucht seiner eingehenden musikalisch-theologischen Beschäftigungen und Studien alter Werke waren mehrere grosse und kleinere geistliche Arbeiten, von denen er in Wien, das er, als die subventionirten Studienjahre zu Ende gingen, auf einige Monate besuchte, ein Requiem und eine Vocalmesse aufführen liess. Nach Paris zurückgekehrt, übernahm G., seiner kirchlichen Richtung zu Liebe, das Organisten- und Kapellmeisteramt an der Kirche der *Missions étrangères*, ohne aber während der sechs Jahre, die er in dieser Stellung verweilte, bemerkenswerth hervorzutreten. Noch voll von den in Deutschland empfangenen, seiner in sich gekehrten Natur verwandten Eindrücken, beschäftigte er sich angelegentlich mit deutscher Musik, besonders mit der von C. M. von Weber und Mendelssohn, von welchem Studium denn auch sichtbare Spuren in seine eigenen Werke, nicht zu deren Nachtheil, übergingen. Seinen ersten eigentlichen Erfolg in Paris hatte G. mit einer Hochamtsmesse, welche 1849 in der Kirche St. Eustache zur Aufführung gelangte. Nicht lange darauf brachte man auch in London einige Compositionen G.'s zu Gehör, und unmittelbar hinterher erschien im dortigen »Athenäum« ein Louis Viardot, dem Gatten der berühmten Sängerin Pauline Viardot-Garcia zugeschriebener Musikbericht, welcher diese Werke mit ungewöhnlicher Wärme besprach und dem Talente ihres Componisten eine glänzende Zukunft prophezeite. Fest steht, dass die genannte Sängerin durch ihren Einfluss damals G. die Pforten der Grossen Oper in Paris eröffnete, woselbst am 16. April 1851 mit ihr selbst in der Titelrolle, die erste Oper desselben, »Sappho«, Text von Em. Augier, aufgeführt wurde. Dieses ernste Werk brachte G. viele Anerkennung, auch jenseits des Rheins besonders in der Bischoff'schen Rheinischen Musikzeitung, aber keinen bedeutenderen, anhaltenden Erfolg. Man tadelte und zwar mit Recht, das ungünstige, larmoyante Textbuch, das einem G. allerdings damals zusagen konnte, und die Unkenntniss der musikalisch-dramatischen Bühneneffekte, dann aber auch, gemäss der damaligen, das Ungewöhnliche beargwohnenden Geschmacksrichtung, die Länge der Recitative und die Neuerungssucht in den musikalischen Formen. G. liess sich dadurch nicht beirren oder irgendwie zu Concessionen verleiten,

wie die im Juni 1852 im Théâtre français aufgeführte Tragödie Ponsard's »Ulysse« bewies, deren Chöre er charakteristisch und der antiken Localfärbung möglichst entsprechend, in Musik gesetzt hatte. Das Stück selbst verschwand bald wieder, aber die Chöre, welche die Kenner einmüthig für gediegen erklärten, erschienen später noch oft im Concertsaale. Zu gleicher Zeit wurde G. zum Direktor der Pariser Normal-Gesangschule *(Orphéon)* und 1857 als bereits allgemein anerkannter Meister zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Mittlerweile hatte er 1853 der Grossen Oper die fünfaktige »*Nonne sanglante*« überlassen, die bei ihrer Aufführung im nächsten Jahre wohl Anerkennung fand, aber auf mehr als die üblichen Wiederholungen verzichten musste. Grossen Beifall gewann dagegen eine Cantate von ihm, welche 1855 bei Gelegenheit des Besuchs der Königin von England in Paris aufgeführt wurde. Da man bisher immer die unglückliche Wahl seiner Texte beklagt hatte, so entnahm G. den Stoff für seine nächste Oper aus dem classischen Lustspiel »*Le médecin malgré lui*« (der Arzt wider Willen) von Molière, das jedoch in seiner derben Possenhaftigkeit weder der musikalischen Behandlung überhaupt, noch dem individuellen Talente G.'s günstig war. Für den Mangel an komischer Kraft entschädigt die Musik durch einige überaus graziöse Nummern. Das Werk erschien 1858 im Théâtre lyrique, dem Hauptschauplatz von G.'s späteren Triumpfen, am hundertjährigen Geburtstage Molière's, und gefiel, so dass es noch 1867 von Neuem einstudirt und gegeben wurde. Alle bisherigen Erfolge stellte aber Gounod's nächste Partitur, der fünfaktige »Faust« (in Deutschland meist »Margarethe« benannt), die ihn mit einem Schlage zu einem der populärsten Tondichter der Gegenwart erhob, tief in den Schatten. Der geschickte, kurz vorher noch als Träger des Fortschritts des Chorgesanges in Frankreich öffentlich belobte Dirigent des *Orphéon de Paris* entpuppte sich damit auf einmal als berufener Operncomponist, der in die Erbschaft der älteren nationalen Tonmeister einzutreten, für würdig befunden wurde. Die Glanzepoche des Théâtre lyrique unter Carvalho's Direktion erreichte mit dieser Oper den Gipfelpunkt, und Frau Miolan und der Tenor Michot als Margarethe und Faust wurden durch dieselbe gefeierte Künstler, noch gefeierter jedoch G. selbst, dessen Laufbahn von damals an der Weltruhm schmückte. Der grossartige Erfolg, den diese Oper seit dem 19. März 1859 in Paris errang, wurde nur durch die Erfolge in dem übrigen musikalischen Europa, namentlich in Deutschland, wo sie sich noch heutigen Tages auf allen, selbst den kleinsten Bühnen ungeschwächt behauptet, überboten. Die leidenschaftliche teutonische Opposition, welche Goethe entweiht sah und den französischen Componisten nicht gelten lassen wollte, heftete sich zwar an alle Bühnen, die nach der glänzenden ersten deutschen Aufführung zu Darmstadt im Febr. 1861 nach G.'s »Faust« griffen, musste aber endlich der Gewalt eines allenthalben seltenen Erfolgs gegenüber verstummen. Die Vorzüge und Schwächen von G.'s musikalisch-dramatischer Begabung zeigen sich am klarsten im »Faust«. G. ist kein sogenanntes Originalgenie, aber ein Eklektiker im besseren Sinne des Wortes. Seine Erfindung weist auf höher liegende Quellen, namentlich auf C. M. v. Weber und Meyerbeer, die er beinahe nachahmt, ohne sie jedoch an Eigenthümlichkeit und Energie zu erreichen; auf deutscher Seite schweift sie weiter bis zu Richard Wagner, auf französischer bis zu Auber und Halévy. Diese fremden Elemente haben sich aber mit G.'s künstlerischer Individualität so glücklich assimilirt, dass etwas Neues und Eigenthümliches daraus hervorging, wie die einschlagende Wirkung dieser Partitur darthut. Es spricht sich am ungetrübtesten auf dem Felde des Sentimentalen aus, zunächst in den Liebesscenen, wo G. unvergleichliche Töne der Zärtlichkeit und Sehnsucht zu Gebote stehen. An die höchste Steigerung der Leidenschaft reicht seine Kraft nur ausnahmsweise einmal heran; für das Dämonische oder für das erhaben Grosse versagt sie fast immer. Dafür besitzt er für die leichter erregte Empfindung und deren wechselnde Lichter einen bedeutenden Reichthum feiner und überzeugender Farben. G.'s musika-

lisches Schaffen findet eine mächtige Hülfe in seiner ausgezeichneten Kenntniss alles Technischen, sowohl im Gesang wie besonders auch im Orchester. Er giebt sich stets mit voller Wärme seinem Gegenstande hin, und wenn sein Flug nach dem höchsten Aufschwung schnell ermattet, weiss seine Bildung und eine feine poetische Intelligenz wenigstens Passendes und Wirksames zu finden. Sein Streben ist, wo er nicht gerade absichtlich dem Tagesgeschmacke Concessionen macht, immer redlich und auf Wahrheit des dramatischen Ausdrucks gerichtet, und Alles in Allem hat seine Musik mehr innere Verwandtschaft mit der deutschen, als die irgend eines anderen Franzosen. — Nach dem ungeheuren Erfolge des »Faust« schien sich das Glück wieder von G. abwenden zu wollen, obgleich sich bei ihm selbst wohl eine gesteigerte Produktion, nicht aber ein Rückschritt in dem Gehalte des von ihm Geschaffenen nachweisen lässt. Fast gleichzeitig wurde 1860 in Baden-Baden seine zweiaktige Oper »*La colombe*« und im Théâtre lyrique zu Paris »*Philémon et Baucis*«, aufgeführt, von denen die erstere einigen, die letztere mit ihrem undramatisch-idyllischen Text aber fast gar keinen Beifall fand; kaum, dass die Kritik die zahlreichen Feinheiten und schönen Details der Musik gebührend anerkannte. Die nächste Oper war dazu bestimmt, der Decorationspracht und den Maschinerieeffekten ausgedehnt Rechnung zu tragen, da sie wieder für die *Grand-Opéra* geschrieben war. Dieselbe, »*La reine de Saba*« betitelt, erlebte die erste von etwa zehn Aufführungen am 28. Febr. 1862 und wurde nachmals auch deutsch, unter des Componisten Leitung, in Darmstadt aufgeführt. Das mangelhafte Textbuch von M. Carré und J. Barbier machte ihre Repertoirefähigkeit aber dort wie hier unmöglich. In dieser Oper findet man jenes gestaltlose Wogen und Wiegen der Cantilene schon stark ausgebildet, welches an R. Wagner's »unendliche Melodie« erinnert und in der Partitur des nachmaligen »Romeo und Julie« noch bewusster ausgeprägt ist. Zu grösserem Erfolge schwang sich wieder G.'s nächste dreiaktige Oper »Mireille« empor, welche seit ihrem Auferstehungstage im Théâtre lyrique, am 19. März 1864, häufige Wiederholungen erlebte, die sie lediglich ihrer in den meisten Nummern sehr bedeutenden und charakteristischen Musik verdankte, während der einer provençalischen Volkssage entnommene Stoff wieder einen Missgriff documentirte. Die folgende Arbeit des trefflichen Componisten, auf die er grosse Hoffnungen gesetzt hatte, nämlich die Musik zu der Tragödie »*Les deux reines de France*« von Legouvé (1865) war eine vergebliche, da die Censur das Stück verbot und trotz eines pikanten und piquirten Briefes des Dichters an den Minister nicht wieder frei gab. G. wandte sich, vielleicht in Folge dessen, vorläufig anderen Arbeiten zu, von denen die bedeutendste ein kleineres Oratorium, »Tobias« ist, welches 1866 in London mit den besten Gesang- und Orchesterkräften zur Aufführung gebracht wurde. In diese Zeit fällt auch eine Reise nach Aegypten, die ihn mit neuen Ideen und Anregungen befruchtete. Endlich trat er wieder mit einer Oper und abermals im Théâtre lyrique, »*Roméo et Juliette*«, nach Shakespeare's gleichnamigem Drama bearbeitet von Barbier und Carré, hervor. Der Erfolg dieses Werks, welches am 27. April 1867 zuerst erschien, war ein dem »Faust« nahe kommender und zwar nicht blos in Paris, sondern auch in London, St. Petersburg und in fast ganz Deutschland. Die wahre dramatische Gestaltungskraft mangelt der Partitur, die von einem ewig schönen und auch geschickt bearbeiteten Stoff getragen wird, empfindlicher als im »Faust«, aber der fein gebildete Musiker mit seiner trefflichen und geschmackvollen Technik, Formengewandtheit und gewählten, geistvollen Instrumentationsweise lässt diesen Mangel oft vergessen. Er interessirt fortdauernd durch pikante und überraschende Harmonien und Modulationen, sowie durch ansprechende, sympathische Melodik und sinnige Details; namentlich sind die lyrischen Empfindungen und Stimmungen mit poetischer Auffassung wiedergegeben und mit reizendem, charakteristischem Toncolorit illustrirt. Das Vorherrschen dieser Elemente aber freilich ist es, welches auf die Dauer erschlaffend und abspannend wirkt, entgegen

der Steigerung, welche wirkliche Dramatiker hervorzurufen wissen. — G.'s ausserordentliche Erfolge bewogen die Direktion der Grossen Oper 1870, den »Faust« mit glänzender Ausstattung in ihr Repertoire zu ziehen; dies Unternehmen erfuhr jedoch bald darauf durch den deutsch-französischen Krieg eine langwierige Unterbrechung. G. selbst verlegte während der für Frankreich so traurigen Zeitereignisse seinen Wohnsitz nach London, wo er einen in Ansehen und Flor gelangten Gesangverein gründete, mit dem er von Zeit zu Zeit durch Programm und Ausführung Sensation machende Concerte in Alberts-Hall veranstaltet. Auf einer Concert- und Erholungsreise machte er im Sommer 1871 Belgien mit seinen neuesten Compositionen bekannt. Seinem Vaterlande widmete er nach Beendigung des Krieges eine Trauercantate *(Lamentation)*, »Gallia« betitelt, die in Paris und dem übrigen Frankreich eine warme Aufnahme fand; zwei angeblich längst vollendete Opern, »Sardanapal« und »Francesca di Rimini« dagegen hat er noch nicht veröffentlicht. Seine letzte grössere, aber in ihrem Gehalte leider nicht bedeutende Kundgebung ist die Musik zu J. Barbier's patriotischem Trauerspiel »Jeanne d'Arc«, welche mit dem Drama in Offenbach's Théâtre de la Gaîté zu Paris im November 1873 zur Aufführung kam. Gesuchte Einfachheit, die bis zur Aermlichkeit herabsinkt, Banalität, Formelwesen und böse Reminiscenzen, das sind die Eigenschaften, welche die Pariser Kritik dieser Partitur unter gleichzeitiger Anerkennung einiger weniger Lichtblitze vorwirft, und der reich begabte Meister hat alle Ursache, sich zu beeilen, um mit einem neuen glänzenden Werke zu zeigen, dass er im frommen, grüblerischen Eifer nicht auf einen Abweg gerathen ist, der für seine ferneren Erfolge verhängnissvoll werden könnte. — G.'s Fleiss und Begabung hat sich in fast allen Gebieten der Composition und ganz besonders noch im Fache des Liedes und des mehrstimmigen Gesanges bewährt. Hier sind es mehrere reizende lyrische Perlen, die seinen Namen tragen und immer gern gesungen und gehört werden. Ausserdem schrieb und veröffentlichte er auch meist durch den Druck Messen, Hymnen, Cantaten, ein sechsstimmiges Stabat mater, drei Sinfonien, Märsche und kleinere Sachen für Orchester, sowie Charakterstücke für Pianoforte und Sätze für Harmonium mit und ohne Begleitung.

Goupillet, André, auch Coupillet geschrieben, französischer Tonkünstler, war erst Musikmeister an einer Kirche zu Meaux. Durch Einsendung von Motetten betheiligte er sich 1683 an der Bewerbung um die vier zu besetzenden königl. Kapellmeisterstellen zu Versailles. Von 36 eingegangenen Werken gelangten 15 auf die engere Wahl, aus der schliesslich vier Componisten, nämlich Lalande, Colasse, Minoret und G. für die vacanten Aemter bestimmt wurden. Bald jedoch verbreitete sich das Gerücht, G.'s Composition sei von Desmarets, und König Ludwig XIV. wusste G. selbst das Geständniss, dass Demarets gegen Geldentschädigung die Motette geschrieben, zu entlocken. G. verlor in Folge dessen die ebenerworbene Kapellmeisterstelle, scheint jedoch die königliche Gunst nicht verloren zu haben, da er ausser einer jährlichen Pension später sogar noch ein einträgliches Kanonicat erhielt, während Demarets nicht mehr bei Hofe erscheinen durfte. G. selbst starb bald nach dieser Verleihung. Motetten von ihm (vielleicht die von Desmarets componirten) befinden sich auf der Staatsbibliothek zu Paris. †

Gournay, B. C., musikgelehrter französischer Dilettant, gestorben 1794 als Parlaments-Advocat zu Paris, ist der Verfasser einer theoretischen Schrift, betitelt: »*Lettre sur une nouvelle règle de l'octave que propose Mr. le marquis de Culand*« (Paris, 1785). Vgl. Blankenburg's Zusätze zu Sulzer, Bd. II, S. 430. †

Goussu, Robert, französischer Componist, dessen Lebenszeit in die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fällt, war Kapellmeister des Herzogs von Aumale und hat viele mit Preisen gekrönte Motetten, Hymnen, Airs, Chansons und andere Gesangsachen in Musik gesetzt.

Goust, Jean de, französischer Flötenvirtuose und Componist für sein In-

Digitized by Google

strument, war 1753 und später erster Flötist im Orchester des *Théâtre français* zu Paris und hat von seinen Arbeiten Solostücke und Duette für zwei Flöten veröffentlicht.

Gouvy, Theodor, gediegener und geschmackvoller Componist der Gegenwart, geboren 1822 zu Goffontaine bei Saarbrück, war der Sohn eines sehr begüterten Besitzers von Eisengiessereien und wurde, trotz von früh auf bekundeter Vorliebe und grossem Talente für die Musik, für das Rechtsstudium bestimmt. Zu diesem Zwecke musste G. von 1840 an die *Ecole des droits* zu Paris besuchen. Der Genuss der dortigen Conservatoriumsconcerte jedoch befestigte in ihm den Entschluss, sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen, und er begann alsbald damit, dass er sich bei Elwart, dem angesehenen Professor der Harmonielehre am Conservatorium, eifrigen Compositionsstudien hingab. Seine Vermögensumstände gestatteten ihm, seiner weiteren Ausbildung im Auslande nachzugehen, und er besuchte zunächst Deutschland, auf welcher Reise er ein volles Jahr in Berlin verweilte und sodann beinahe $1^1/_2$ Jahre lang Italien. Nach Paris 1847 zurückgekehrt, veranstaltete er alsbald, um sich dem französischen Publikum vorzustellen, ein Concert, in welchem er u. A. eine Sinfonie und zwei Ouvertüren seiner Composition zur Aufführung brachte, von denen die Kritik mit der grössten Achtung sprach. G. nahm seitdem seinen bleibenden Aufenthalt in Paris und beschenkte, in unabhängigen Verhältnissen lebend, die musikalische Welt jahraus jahrein mit grösseren und kleineren Orchester- und Kammermusikwerken, von denen mehrere Sinfonien und Claviertrios auch in Köln, Leipzig und Berlin zu erfolgreicher Aufführung gelangten. In neuester Zeit lässt es sich die Direktion des *Concert national* zu Paris angelegen sein, durch häufige Vorführung der neuesten Arbeiten des noch immer fleissig schaffenden Componisten, den Namen desselben auf dem Laufenden zu erhalten, und in der That hat man in ihnen stets von Neuem, wenn auch keine überwältigenden Eindrücke und Kühnheiten der Conception, auch keine ausgesprochene Neuheit der Erfindung, doch eine geistreiche Lebendigkeit, feine, pikante Harmonisirung und Instrumentirung, sowie Sinn für Form und fliessende Melodik gefunden. Bekannt geworden sind von seinen Compositionen etwa acht Sinfonien, eben so viele Concertouvertüren, eine Reihe von Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello, ein Clavierquintett, eine Sonate und Serenaden für Pianoforte, mehrere Streichquartette, eine Vocalmesse für Männerchor u. s. w., von denen Vieles auch im Drucke erschienen ist. Nur durch das vorwiegend rhythmische Element in diesen Werken bekundet G. den geborenen Franzosen; die sich darin aussprechende Kunstgesinnung ist echt deutsch, und es ist nicht minder bezeichnend, dass G. das Deutsche so spricht, dass der Ausländer in ihm nicht zu erkennen ist.

Gouy, Jean de, auch de Goui geschrieben, französischer Componist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hat Airs, Chansons u. dergl. geschrieben, die noch sehr lange hin in Frankreich ebenso berühmt wie populär waren und sich zahlreich in den ältesten Vaudevilles finden.

Gow, Neil, ist der Name eines in den schottischen Hochlanden bei Dunkeld sehr geschätzt gewesenen Sackpfeifenspielers, der ums Jahr 1800 im 72. Lebensjahre stand. In Garnet's »*Observations on a tour through the Highlands of Scotland*« (London, 1800) befindet sich im 2. Bande sein in Kupfer gestochenes Bildniss. †

Gowa, Albert, vortrefflicher deutscher Violoncellist, geboren am 14. April 1843 zu Hamburg, vollendete seine musikalischen Studien im Conservatorium zu Leipzig besonders, was sein Instrument anbetrifft, bei Davidoff und Grützmacher und liess sich hierauf in Berlin und andern deutschen Städten, 1867 auch in London und ein Jahr später in Kopenhagen mit grossem Beifall hören. Von 1867 bis 1868 war er bei der philharmonischen Gesellschaft in Hamburg engagirt und wurde hierauf als Solovioloncellist des Fürsten in die schaumburg-lippe'sche Hofkapelle gezogen. Gegenwärtig lebt er wieder in Hamburg

Digitized by Google

und ist hauptsächlich als Quartettspieler sehr geschätzt. Sein Spiel kennzeichnet sowohl nach der technischen Seite hin, wie in Bezug auf Auffassung und Vortragsmanier den gediegenen und intelligenten Künstler.

Grabau, Henriette Eleonore, rühmlich bekannte und beliebte deutsche Concertsängerin, geboren am 29. März 1805 zu Bremen, empfing nebst zwei jüngeren Schwestern von ihrem Vater einen guten Gesangunterricht, auf Grund dessen sie später bei Micksch in Dresden ihre Studien vollenden konnte. Schon 1825 erhielt sie in Leipzig ein festes Engagement als Concertsängerin und nahm nach ihrer Verheirathung den Doppelnamen Bünau-G. an. Als solche sang sie auch in anderen Städten die Soli bei grösseren Aufführungen, hat aber besonders in Leipzig, wo sie am 28. Novbr. 1852 starb, einen ehrenvollen Künstlernamen hinterlassen. — Ihr jüngerer Bruder, Johann Andreas G., geboren am 19. Oktbr. 1809 zu Bremen, bildete sich, besonders bei Kummer in Dresden, zu einem tüchtigen Violoncellisten aus, der namentlich als Quartettspieler hoch geschätzt wird. In der Nähe Leipzigs lebend, ist er seit einer langen Reihe von Jahren den Winter hindurch im Gewandhausorchester zu Leipzig thätig.

Grabe, deutscher Kirchencomponist, um 1770 in Baiern geboren, lebte bis 1806 als Stiftsbeamter zu Neuenzelle in der Niederlausitz und hat viele Psalme, Messen, Hymnen, ein *Te deum* und andere Kirchenstücke für den Chor seiner Kirche componirt, die sich zu ihrer Zeit Beifalls erfreuten. †

Grabeler, Peter, deutscher Violinist und Componist, geboren am 10. Aug. 1796 zu Bonn, zeigte schon frühzeitig bedeutende Anlagen für Musik, welche zunächst durch Unterricht auf Guitarre, Harfe und Violine ausgebildet wurden. Seit seinem zehnten Jahre als Violinist im Orchester seiner Vaterstadt thätig, lernte er nach und nach alle gangbaren Instrumente spielen und erhielt auch einen tüchtigen theoretischen Unterricht von dem kurfürstl. Hofmusicus Stegmann, der ihn zu eigenen Compositionen anregte. Als Regiments-Musikmeister zog G. 1815 mit dem preussischen Heere über den Rhein, wurde aber nach der Schlacht bei Waterloo nach Posen versetzt, wo er die deutsche Oper dirigirte, bis sein Regiment in Breslau Garnison nehmen musste. In letzterer Stadt liess er sich häufig als Soloviolinist hören, kehrte 1821 nach Bonn zurück und versuchte darnach, aber erfolglos, sich in Amsterdam, wohin er unter Vorspiegelungen gelockt war, eine feste Stellung zu begründen. Missmuthig über seine fehlgeschlagenen Hoffnungen, übernahm er 1824, nach seines Vaters Tode, dessen Bierbrauerei, ohne jedoch der Musik und der Composition ganz zu entsagen. Im Gegentheil ertheilte er Unterricht im Generalbass, Gesang und Clavierspiel und förderte das musikalische Vereinsleben seiner Vaterstadt. Ein ihm auf die Brust gefallenes Bierfass hatte für ihn die Lungenschwindsucht zur Folge, welcher er, da auch der Gebrauch der Bäder von Aachen nicht nützte, nach fünfjährigen Leiden, am 16. Decbr. 1830 zu Bonn erlag. Componirt hat er u. A. das Oratorium »Salomo's Urtheil« (1829 in Bonn aufgeführt), die Cantate »An die Hoffnung«, Text von Ludwig, König von Baiern, für Solostimmen, Chor und Orchester, den 145. Psalm und andere Kirchengesänge, ferner das Singspiel »Schönthal«, Männerchöre, Pianofortestücke, Märsche u. s. w.

Graben-Hoffmann, Gustav, deutscher Vocalcomponist und Gesangspädagoge der Gegenwart, geboren am 7. März 1820 zu Bnin unweit Posen, war der Sohn eines Cantors und Lehrers. Früh verwaist, wusste er sich die Aufnahme in die höhere Bürgerschule auf dem Graben zu Posen zu verschaffen. Seine Fähigkeiten und sein Fleiss erregten das Interesse seiner Lehrer, sodann auch mehrerer Familien, die auf dem Graben wohnten, dermaassen, dass letztere seine Erziehung und später auch sogar seine künstlerische Ausbildung vermittelten, weshalb sich Gustav Hoffmann (so hiess er eigentlich) in dankbarer Erinnerung daran Graben-Hoffmann nannte. Um die Musik gründlicher treiben zu können, trat er nach genügender wissenschaftlicher Vorbereitung in

das Schullehrerseminar zu Bromberg. Sodann wurde er Cantor und Lehrer zu Schubin bei Bromberg und bald darauf Lehrer an der Stadtschule auf dem Graben zu Posen, welches Amt er nach den absolvirten drei Jahren, zu denen er für die auf dem Seminar genossenen Beneficien verpflichtet war, niederlegte, um sich, da er auch mit einer schönen Baritonstimme begabt war, in Berlin wirklich künstlerisch auszubilden. Dort genoss er 1843 den Unterricht des Hofopernsängers Heinr. Stümer und wagte sich mit seinen ersten Compositionen im Liedfache hervor, die wohlwollende Aufmunterung erfuhren. Bald gewann er als Concertsänger und Liedercomponist einen Namen, besonders mit seiner Ballade »500,000 Teufel«, die in viele fremde Sprachen übersetzt, die Runde um die Welt antrat. Eine gefährliche Krankheit unterbrach 1848 auf zwei Jahre seine hoffnungsvoll begonnene Laufbahn, und erst seit 1850 konnte er als Musiklehrer und Vorsteher einer von ihm gegründeten Gesangakademie für Damen in Potsdam seine künstlerische Thätigkeit weiter fortsetzen. Seine beliebt gewordenen Compositionen verschafften ihm 1856 die Protection der kunstsinnigen Grafen Friedrich und Clemens von Schönburg-Glauchau, die ihn auf ihre Güter in Steiermark und Sachsen zogen und ihm hochherzig die Mittel zur Vollendung seiner Compositionsstudien bei Moritz Hauptmann in Leipzig gewährten. Dies geschehen, liess G. sich 1858 als Gesanglehrer in Dresden nieder. Nach zehnjährigem Aufenthalte daselbst wurde er zum Gesanglehrer der Grossherzogin von Mecklenburg nach Schwerin berufen und dort zum Professor ernannt. Im J. 1870 gründete er eine Gesangakademie für Damen in Berlin, kehrt aber Ende 1873, durch den Grafen Clemens von Schönburg-Glauchau bewogen, dessen Palast er bezog, wieder in den früheren Wirkungskreis in Dresden zurück. — G.'s Compositionen umfassen 95 Hefte, bestehend in ein- und zweistimmigen Liedern, drei- und vierstimmigen Gesängen für Frauenchor, vier Mazurkas für Pianoforte und einem musikalischen Genrebilde »Ein grosser Damenkaffee«. Sangbarkeit und eine gefällige Melodik zeichnen diese Arbeiten aus. Höher sind jedoch G.'s gesangpädagogische Bemühungen anzuschlagen, für welche folgende Schriften und Lehrbücher rühmlich sprechen: »Die Pflege der Singstimme und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verluste derselben u. s. w.« (Dresden, 1865); »Das Studium des Gesanges nach seinen musikalischen Elementen« (3 Thle. mit zahlreichen Uebungen, Leipzig, 1872) und »Praktische Methode als Grundlage für den Kunstgesang und eine allgemeine musikalische Bildung u. s. w.« (Dresden, 1874).

Grabowska, Clementine Gräfin **von,** fertige Clavierspielerin mit einem ansprechenden Talente zur Composition, geboren 1771 im Posen'schen, lebte seit 1813 in Paris, wo sie nach 1830 starb. Sonaten, Variationen, Polonäsen u. s. w. von ihr sind im Druck erschienen.

Grabowski, Stanislaus, polnischer Pianist und Componist für sein Instrument, lebte seit 1828 in Wien und starb daselbst im J. 1852. Er veröffentlichte eine Reihe von Saloncompositionen leichtesten Gehalts.

Grabut, Louis, auch Grabu geschrieben, französischer Componist, der Kapellmeister König Karls II. von England wurde und dem die Direktion der Musik im Conventgarden-Operntheater zu London um 1680 und später oblag, fand in dieser Stellung, wahrscheinlich seiner Nationalität wegen, viele Widersacher und wenig Anerkennung. Von seinen Compositionen kennt man zwei Opern: »*Ariadne, or the marriage of Bacchus*«, die 1674 zu Aufführung kam und »*Albion and Albanius*«, 1685 dargestellt. †

Gracieux (franz.; ital.: *grazioso*), Vortragsbezeichnung, s. *grazioso*.

Gradation (lat.: *gradatio*, franz.: *gradation*, ital.: *gradazione*), die Steigerung, beziehungsweise allerdings auch der Fall, überhaupt also die Abstufung, vom latein. *gradus*, d. i. Schritt, Stufe abzuleiten. In der Musik, wie überhaupt in den schönen Künsten und in der Rhetorik schliesst der Begriff der G. immer die Bedeutung einer Steigerung ein, also des stufenweisen Fortschreitens von

dem Niederen zum Höheren, von dem Schwächeren zum Stärkeren, conform dem in dieser Beziehung ebenfalls häufig gebrauchten griechisch-lateinischen Ausdrucke *climax*, d. i. die Leiter, die Treppe. In der Rede bezeichnet demnach G. die Verstärkung des Ausdrucks durch Fortschreitung zu immer nachdrücklicheren Bezeichnungen, Bildern, Figuren u. dergl., in der Musik die mehrmals aufeinanderfolgende aber immer um eine Tonstufe höher versetzte Wiederholung eines Melodietheils oder einer Accordfolge. Allgemeiner gehalten kann in der Musik in Ansehung der Anordnung der Gegenstände, des Objekts des Ausdrucks sowohl als seiner selbst, von einer G. die Rede sein: wenn die Folge der Gedanken und Ideen, nach ihrer inneren, wie nach ihrer äusseren Beziehung, so beschaffen ist, dass der Ausdruck immer stufenweise zunimmt, immer massenhafter, heftiger wird, wie sein Objekt, das Gefühl immer bestimmter und lebendiger. Die Wirkung der G. ist demzufolge Spannung und gesteigerte Erregung. Die G. muss übrigens in allen Darstellungsmitteln: Ton, Rhythmus u. s. w. zugleich und in gleichem Verhältnisse statthaben. S. auch Steigerung.

Gradehand, Friedrich, deutscher Componist, geboren 1812 zu Brehna in der preussischen Provinz Sachsen, empfing seine musikalische Ausbildung als Zögling der Thomasschule in Leipzig beim Cantor Weinlig. Er übernahm später eine Organistenstelle in Leipzig, ertheilte trefflichen Pianofortеunterricht und starb im J. 1842. Als Componist war er durch gute Motetten, Orgel- und Instrumentalwerke vortheilhaft bekannt.

Gradenigo, Giovanni, italienischer Tonkünstler zu Venedig, lebte in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat fünfstimmige Madrigale seiner Composition (Venedig bei Gardane, 1574) hinterlassen.

Grade der Verwandtschaft, s. Verwandtschaft.

Gradenthaler, Hieronymus, irrthümlich auch mitunter Gnadenthaler geschrieben, deutscher geistlicher Componist, besonders von Kirchenliedern mit deutschem und lateinischem Text, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organist in Regensburg. Seine meist in Nürnberg von 1675 bis 1695 erschienen Werke, die ziemlich vollständig Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 mittheilt, tragen, der Zeitsitte entsprechend, die seltsamsten Titel. Auch eine theoretische Schrift existirt von ihm, betitelt: »*Horologium musicum*, oder treu wohlgemeinter Rath, vermittels dessen ein Knabe von 9 bis 10 Jahren den Grund der edlen Musik und Singkunst mit Lust und leichter Mühe kürzlich erlernen kann« (Regensburg, 1676; 2. Aufl. Nürnberg, 1687).

Gradevole oder *gradevolmente* (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung anmuthig, gefällig, freundlich.

Graditamente (ital.), auf gefällige Art.

Grado (ital.; latein.: *gradus*), die Stufe, bezeichnet in der Musik den Schritt von einer Linie zum nächsten Spatium und umgekehrt. Dem entsprechend: *di grado ascendente*, stufenweise aufsteigend (z. B. *c, d, e, f*) und *di g. descendente*, stufenweise absteigend (*f, e, d, c*).

Graduale (latein.) ist die Benennung eines katholischen Gesanges, der wahrscheinlich schon in den ersten Zeiten der Kirche üblich war und auf die Lesung der biblischen Bücher oder Episteln folgte. Er hat noch jetzt seinen Platz in der Messe nach der abgesungenen Lection zwischen dem *Gloria* und *Credo* und besteht, während er ursprünglich gewiss ein Psalm war, aus einigen der heil. Schrift, meist dem Psalterium entnommenen Versen. Ehedem wurde dieser Gesang *Responsum* oder *Cantus (Psalmus) responsorius* genannt, weil der Vorsänger (*Cantor*) ihn eröffnete, der Chor aber einstimmend respondirte. Die Abstammung des Wortes G. selbst liegt im Dunkel. Die Meisten leiten dasselbe von dem erhöhten Orte ab, den der Vorsänger einnahm (in Rom diejenige Stufe, auf welcher der Lector stand). Joh. Beleth, in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, schreibt dem entsprechend in seiner »*Divinorum officiorum explicatio*«, dass sich der Cantor an gewöhnlichen Tagen auf die

Stufen vor dem Altar, an höheren Festen aber auf den Ambon, von dem aus das Evangelium abgelesen wurde, stellte. Etwas später berichtet Durandus in seinem »*Rationale*«, das G. werde in der Mitte des Chores vor den Stufen des Altars und nur an Festtagen auf den Stufen desselben gesungen. Andere Ausleger leiten die Benennung daher, dass der Gradualgesang ertönt, während der Diacon die Stufen (*gradus*) zum Ambo behufs Lesung des Evangeliums hinaufsteigt oder noch an den Stufen des Altars steht. Ueber denselben Gegenstand ergehen sich in Vermuthungen Aurelianus in seiner »*Reomensis musica*« und Gerbert in seinen *Script. eccles. I.* 60. — Wer den Gradualgesang eingeführt, ist gleichfalls nicht bekannt; Durandus nennt Gregor den Grossen, Ambrosius und Gelasius als Verfertiger von Gradualien, die den zur Zeit des Augustinus in Afrika und in Rom im 5. Jahrhundert noch üblichen ganzen Psalm ersetzten. Im 6. Jahrhunderte bereits hatte das G. seine der jetzigen ähnliche Gestalt. Die Melodien sind bei grosser Einfachheit ernst und feierlich, mit häufig wiederholten Neumen auf Textworten, die einen besonderen Nachdruck erhalten sollen. Unmittelbar an das G. reiht sich an festlichen Tagen das Alleluja, an anderen die Sequenz; zu bestimmten Zeiten tritt an die Stelle des G. der Tractus, ein Gesang in langsamer gedehnter Weise ohne responsorienartigen Wechsel, von einem oder zwei Sängern allein ohne Unterbrechung vorgetragen. Die Hauptsache ist, dass die vom Chore gesungenen G. in ihrem Texte stets in Beziehung zum vorangegangenen Lesevortrage des Priesters am Altare stehen müssen. Vgl. Mich. Hermesdorff, »*Graduale juxta usum ecclesiae cathedralis Trevirensis dispositum etc.*« (Trier, 1863). — Eine ähnliche Art »Stufengesang« haben übrigens bereits die Juden im Tempel zu Jerusalem gehabt. Es sollen Lobgesänge gewesen sein, welche am ersten Osterfesttage auf den 15 Stufen, welche aus dem Atrium der Männer in das der Frauen führten, gesungen wurden. Vgl. Walther, musikal. Lex. unter *Cantica graduum*. — Mit dem Namen G. bezeichneten die Katholiken auch das Buch, worin die Gesänge, welche der Chor während der Feier der Messe abzusingen hatten, als z. B. Kyrie, Gloria, Introitus, Graduale, Offertorium u. dergl. aufgezeichnet waren.

Gradus (latein.), eigentlich die Stufen, hiessen bei den älteren Theoretikern die Maasse der vier grösseren Notengattungen *Maxima*, *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis*. S. Mensuralnotenschrift.

Gradus ad Parnassum (latein.), wörtlich die Stufen zum Parnass, ein berühmtes Clavier-Etüdenwerk von Muzio Clementi (s. d.).

Gräbner oder Gräbener, eine deutsche Orgelbauer- und Instrumentenmacher-Familie, als deren ältestes Glied Johann Christoph G. bekannt ist, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Dresden lebte und u. A. 1692 die Orgel in der Johanniskirche daselbst mit 11 klingenden Stimmen und drei Bälgen erbaut hat. — Sein Sohn, Johann Heinrich G., war Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden und starb hochbejahrt im J. 1777. Den weitverbreiteten Ruf, dessen er sich erfreute, hat er sich besonders durch Fabrikation von für die damalige Zeit sehr vorzüglichen Clavecins erworben. Sein ziemlich umfangreich gewordenes Geschäft übernahmen seine beiden Söhne Johann Gottfried G., geboren 1736 und Wilhelm G., geboren 1737 in Dresden, die auch den Titel als Hofinstrumentenmacher ererbten. Bis 1786 bauten sie ebenfalls hauptsächlich nur Claviere, dann aber auch Fortepianos, Flügel und Doppelflügel und zwar so erfolgreich, dass sie bis 1796 schon über 170 solcher Instrumente gefertigt und weithin versandt hatten. — Ihr Stiefbruder, ein dritter Sohn Joh. Heinrich G.'s, geboren 1749 zu Dresden, erlernte zwar gleichfalls beim Vater seine Kunst, errichtete aber nach dessen Tode eine Werkstätte für sich und baute von 1787 an Fortepianos aller Formen und Arten, die denen seiner Brüder in keiner Weise nachstanden, nur dass es ihm nicht gelang, einen auch nur annähernd so grossen Ruf sich zu erwerben.

Grädener, Karl G. P., bedeutender und geistvoller deutscher Componist,

besonders im Kammermusikstyle, geboren im J. 1812, wirkte lange Jahre hindurch in Hamburg als sehr geschätzter Dirigent und Musiklehrer, bis er 1862 einem Rufe nach Wien folgte, der ihn als Gesangsprofessor an das dortige Conservatorium zog. Diese Stellung gab er jedoch schon 1865 wieder auf, kehrte nach Hamburg zurück und verwaltete an der Stockhausen'schen Gesang- und Musikschule bis zu deren Eingehen das Amt eines Lehrers der Harmonielehre. Im J. 1867 begründete er im Verein mit F. W. Grund, Direktor der Singakademie, den Hamburger Tonkünstlerverein, dem er die ersten Jahre hindurch als Präsident vorstand und noch gegenwärtig als Ehrenmitglied angehört. G.'s Ruf als Componist von Streichquartetten, Sinfonien, Ouvertüren, Clavierstücken, Liedern u. s. w., die zusammen über 50 Werke bilden, ist ein hervorragender, der besonders durch eine ausgeprägte individuelle und interessante Eigenthümlichkeit begründet ist. Erfindung und Melodik derselben weisen nicht gerade auf einen frei und frisch strömenden Tonquell hin, aber die Harmonik ist originell und geschickt verwendet und die Form mit selbstständiger Meisterschaft gehandhabt. Dass sich G.'s reiche Fantasie häufig in's Phantastische verliert, sich in Seltsamkeiten gern ergeht und dann spröde, herbe Tonbilder zu Tage fördert, hat der Eingänglichkeit seiner Werke bisher mehr geschadet wie genützt, obwohl die allgemeine Zeitrichtung es mit solchen Auswüchsen anderen Componisten gegenüber keineswegs so genau nimmt. G.'s achtbare Musikgesinnung documentiren auch folgende von ihm verfasste Schriften: »Bach und die Hamburger Bachgesellschaft. Ein Beitrag zur Kunstkritik« (Hamburg, 1856) und »Rede, gehalten zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Ludwig v. Beethoven's« (Hamburg, 1871). — Der Sohn G.'s, Hermann G., ein vorzüglicher Orgelspieler, folgt als Componist, wie die wenigen von ihm bisher veröffentlichten Arbeiten beweisen, den Spuren seines Vaters, der zugleich sein Lehrer war. Geboren 1843 zu Hamburg, ging er 1862 mit seinem Vater nach Wien und liess sich daselbst als Organist und Musiklehrer bleibend nieder. Bedeutende Werke dürften von ihm noch zu erwarten sein.

Gräf, Johann, ein wahrscheinlich zu Lobenstein ansässiger Orgelbauer aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in den Jahren von 1734 bis 1740 in der Michaelskirche daselbst unter Sorge's Direktion die Orgel mit 35 Stimmen und drei Manualen baute; die Disposition derselben giebt Adlung in seiner *Mus. mechan.* S. 251. †

Gräf, Maria Magdalena, ein musikalisches Wunderkind des 18. Jahrhunderts, geboren 1754 zu Mainz, war Clavierspielerin und Harfenistin und soll als zehnjähriges Mädchen auf ihren Instrumenten, sowie in der freien Improvisation und allerlei Kunststückchen in Concerten Staunenerregendes geleistet haben. Mit behaglicher Breite ergeht sich hierüber, gestützt auf die Erzählungen im »neuen historischen Schauplatz« (Erfurt, 1764 S. 753), Gerber in seinem älteren Tonkünstlerlexikon. Nach 1764 ist von diesem frühreifen Talente nichts weiter gehört worden.

Gräfe, Johann Friedrich, musikgebildeter Dilettant, geboren 1711 zu Braunschweig, lebte anfangs zu Halle und Leipzig, später aber als herzogl. braunschweigischer Kammer- und Postrath wieder in seiner Vaterstadt. Seine gesellschaftliche wie musikalische Bildung und seine Talente, die ihn in seinen Tonsatzversuchen zu einer neuen Art der Liedercomposition, sowie zu andern Musikwerken führten, haben ihm eine, wenn auch zu seiner Zeit vielfach überschätzte Stellung unter den Gesangscomponisten angewiesen. G.'s gedruckte Werke sind folgende: Sammlungen von Oden mit Melodien (1. Theil, Halle, 1737; 2. Theil ebendas. 1739; 3. Theil, ebendas. 1741; 4. Theil, 1743); Oden und Schäfergedichte in Musik gesetzt (Leipzig, 1744); Sonnet: *Il trionfo della fedeltà,* in zwei Melodien gebracht und zugleich mit einer neuen Art Noten gedruckt (Leipzig, 1755); Fünfzig Psalme, Oden und geistliche Lieder mit Musik (Braunschweig, 1760); »*L'amour, Cantate par Destouches, mise en musique*« (Berlin, 1765; Hamburg, 1767); sechs geistliche Oden und Lieder in Melodien.

gesetzt (Leipzig, 1762); Oden und Lieder des Herrn v. Hagedorn mit Melodien (1. Theil, 1767; 2. Theil, 1768); und viele Stücke im 13., 24., 28. und 50. Stück von Rich's musikalischem Vielerlei (Hamburg, 1770). Er starb am 7. Febr. 1787 zu Braunschweig. Ueber mangelnde Anerkennung bei seinen Zeitgenossen hatte sich G. nicht zu beklagen. Kritische Aeusserungen über die erstgenannte Oden-Sammlung, die seinen Ruf begründete, findet man in der Mitzler'schen Mus. Bibliothek, in Scheibe's krit. Musicus, in Marpurg's krit. Briefen und in E. O. Lindner's Gesch. des deutsch. Liedes im 18. Jahrh., in welchem letzteren Werke G. mit vorurtheilsfreiem Blick unmittelbare Wärme abgesprochen wird, an deren Stelle steife Phrasen, Claviergänge und tanzartige Weisen sich breit machen. †

Graefenhahn, Wolfgang Ludwig, Magister und Lehrer an dem Christian-Ernst-Collegium zu Baireuth, geboren 1719, gestorben 1767, veröffentlichte vier in diesem Institute gehaltene Reden unter dem Titel: »Wettstreit der Malerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst« (Bayreuth und Hof, 1746). Seine Rede über Musik, gehalten von einem gewissen Ferd. Ludw. Braun aus Weimar, befindet sich auch im 4. Bande der Mitzler'schen Bibliothek. †

Gräfenthal, eine Familie von Organisten in Zwickau, als deren ältestes Glied Johann G., an der Catharinenkirche daselbst angestellt und 1547 gestorben, dem Namen nach bekannt ist. Sein muthmasslicher Enkel, Georg G., hatte dieselbe Stellung inne und starb im J. 1633. Der bekannteste Spross war Martin G., vielleicht der Vater des Vorigen, geboren 1532 und gestorben 1604, welcher 43 Jahre lang, nachdem er vorher kurfürstl. sächsischer Hofmusicus gewesen war, in Zwickau amtirte und zwar erst als Organist an der Catharinen- und später an der Marienkirche daselbst. Dessen Sohn, Christian G., latinisirt Graefinthalius, war der 16. der 53 Organisten, die 1596 zur Abnahme der Orgel in der Schlosskirche zu Grüningen berufen worden waren. Geboren 1571 zu Zwickau und von seinem Vater im Orgelspiel unterrichtet, vollendete er seine wissenschaftlichen wie musikalischen Studien zu Leipzig und wurde Organist zu Wittenberg, sodann 1594 Magister und 1613 Protonotarius des dortigen Hofgerichts und Schöppenstuhls. Er starb im J. 1634 zu Wittenberg. †

Graefestein, Johann, Organist aus Erfurt, war der achte von den 53 zur Abnahme der Schlosskirchenorgel zu Grüningen 1596 berufenen Fachmänner. Vgl. Werkmeister, *Org. Gruning. rediv.* §. 11. †

Graeff, J. G., deutscher Flötist und Instrumentalcomponist, liess sich in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in London nieder und gab daselbst bei Clementi als op. 11 *Ouvertures in Parts* und 1799 als op. 12 *III Duets for the Pf. à 4 m.* heraus, Arbeiten, die sich durch Reinheit des Satzes auszeichnen sollen. †

Gräffer, Anton, deutscher Guitarrevirtuose und Componist für sein Instrument, geboren um 1780 in Wien, lebte in seiner Vaterstadt mit dem Titel eines Professors der Musik. Ausser verschiedenen Compositionen veröffentlichte er eine »Systematische Guitarreschule« und ein Fragment »Ueber Tonkunst, Sprache und Schrift« (Wien, 1830).

Graefin, Sophia Regina, eigentlich wohl Gräfe geheissen, dichtende und musicirende Dilettantin, war die Tochter eines Priesters in Leipzig. Wetzel sagt von ihr in seiner Liederhistorie Band I S. 340: »Sie habe die sonn- und festtäglichen Evangelia, nach denen anno 1714 *loco exordii* in der Predigt angeführten Sprüchen, in angenehme Melodien gebracht, welche ohne ihrem Bewust, unter dem Titel gedruckt worden: Eines andächtigen Frauenzimmers S. R. G. ihrem Jesu im Glauben dargebrachtes Liebes-Opfer« (Leipzig, 1715). †

Graeser, Johann Christoph Gottfried, talentvoller Dilettant, geboren 1766 zu Arnstadt im Schwarzburg'schen, wählte zum Berufe den geistlichen Stand, starb jedoch schon 1790 auf Schloss Erbach als Hauslehrer und Candidat

des Predigtamtes. Von seinem tüchtigen musikalischen Können zeugen drei leichte geschmackvolle Claviersonaten, die 1786 zu Leipzig erschienen und denen bis Ende 1787 noch zwei andere Hefte folgten; ferner Gesänge mit Clavierbegleitung (Leipzig, 1785); sechs kleine und leichte Claviersonaten (Leipzig) und Claviersonaten mit obligater Violine (Dresden, 1793). Vgl. Hesse's »Nachrichten von schwarzburgischen Gelehrten«. — Ein anderer G., Johann Friedrich mit Vornamen, wirkte als Organist zu Breslau an der Maria-Magdalenakirche von 1791 an bis zu seinem Tode 1796, nachdem er seit 1757 Unterorganist an der St. Elisabethkirche daselbst gewesen war. Sein Spiel wurde als ein vorzügliches in ganz Schlesien gerühmt. Dass er auch Componist gewesen, ist nicht bekannt. †

Grätz, Joseph, ausgezeichneter deutscher Musiktheoretiker und Lehrer der Harmonie und Composition, geboren am 2. Decbr. 1760 zu Vohburg an der Donau in Baiern, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht im Kloster Rohr bei Abensberg. Nachdem er während der darauf folgenden Zeit seiner philosophischen und juristischen Studien zu Neuburg und Ingolstadt Organistendienste an den betreffenden Seminar- und Stadtkirchen geleistet, ging er nach einem Jahre juristischer Praxis beim Landgerichte zu Vohburg nach Salzburg, wo er durch den Unterricht Mich. Haydn's in seinem Entschlusse, sich ganz für die Musik zu bilden, befestigt wurde. Ein reicher Gönner ermöglichte es ihm, später auch noch die Unterweisungen Bertoni's in Venedig zu geniessen und die Städte Padua, Verona, Vicenza u. s. w. in Oberitalien zu besuchen. Im J. 1788 kehrte er in das baierische Vaterland zurück und liess sich bleibend in München nieder, das er auch bis zu seinem Tode, welcher ihn am 17. Juli 1826 ganz unerwartet auf einem Spaziergange in Gestalt eines Schlaganfalls überraschte, nicht wieder verliess. Er hatte zwar den Titel eines Hofclaviermeisters, mit welchem aber keinerlei Obliegenheiten verbunden waren, wie er denn überhaupt seit seiner Rückkehr niemals ein Amt bekleidete. Als Componist war er so trocken und erfindungsarm, wie es nur ein eingefleischter Theoretiker sein kann. Beweise hierfür sind seine Messen, sein Oratorium »der Tod Jesu« und besonders seine Opern »das Gespenst mit der Trommel« und »Adelheid von Veltheim«, die bei der ersten Vorstellung schon vom Publikum für ungeniessbar erachtet wurden und durchfielen. Dagegen finden sich unter seinen Chorälen, Präludien, Versetten und anderen kleineren Kirchenstücken auch anerkennenswerthe Leistungen. Konnte er sich dadurch keinen Ruhm verschaffen, so genoss er desto ausgezeichnetere Hochschätzung und Anerkennung als Harmonie- und Compositionslehrer, und Männer wie K. Cannabich, Ett, Hoffmann, Ladurner, Lauska, Lindpaintner, Moralt u. v. A., schon zu Künstlern gereift, schlossen sich an ihn an und nahmen noch bei ihm Unterricht.

Graf, Johann, tüchtiger deutscher Violinist und Componist, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Nürnberg geboren, erhielt auf mehreren Instrumenten, insbesondere auf der Violine und in der Composition einen gründlichen Unterricht, wurde jung noch, Violinist im Orchester des sogenannten deutschen Hauses in Nürnberg und kam dann als Instructor und Musikmeister des Löffelholz'schen Regiments mit nach Ungarn. Mehrmaliger Aufenthalt in Wien, und der Verkehr mit anerkannten Meistern der Tonkunst daselbst förderte ihn noch ungemein. Darauf ward er 1718 kurfürstl. mainz'scher und fürstl. bamberg'scher Hofmusicus und erhielt endlich einen Ruf als Concertmeister an den Hof nach Rudolstadt, woselbst er um 1745 als Kapellmeister starb. Er hatte sechs Söhne, die er sämmtlich zu tüchtigen Musikern erzog; die beiden weiter unten folgenden haben sich aber ganz besonders ausgezeichnet. Von G.'s Compositionen führt Gerber 12 Sonaten für Violine und sechs Parthien für Streichquartett, gedruckt in Bamberg und Rudolstadt, als sehr bemerkenswerth und geschätzt auf. — Sein Sohn, Christian Ernst G. (auch unter dem Namen Christian Friedrich Graaf in Catalogen verzeichnet), geboren 1723 zu Rudolstadt, war der Schüler und auch der Nachfolger seines Vaters

im Kapellmeisteramte. Im J. 1762 jedoch erhielt er einen Ruf als königl. Kapellmeister nach dem Haag. Dort soll er 1802 gestorben sein, nachdem er kurz zuvor noch eines seiner Oratorien in der lutherischen Kirche daselbst aufgeführt hatte. Er war ein ebenso tüchtiger Violinist als fleissiger Componist. Namentlich in Holland sind zahlreiche Sinfonien, Ouvertüren und andere Orchesterwerke, ferner Clavier- und Violinsonaten, Variationen, Duos für verschiedene Instrumente, Gesänge, Lieder u. s. w. im Druck erschienen, mehr noch sind unveröffentlicht geblieben. Endlich gab er holländisch ein Lehrbuch heraus, betitelt: »Prüfung der Natur der Harmonie im Generalbasse, nebst Unterricht über eine kurze und regelmässige Bezifferung. Mit sechs Kupfertafeln« (Haag). — Sein jüngster Bruder, Friedrich Hartmann (Hermann) G., geboren 1727 zu Rudolstadt, studirte bei seinem Vater Violine, Flöte und Tonsatz und beim Hofmusiker Käsemann von 1743 bis 1746 das Paukenspiel. Als Pauker trat er darnach in ein holländisches Regiment und gerieth bei Berg op Zoom in englische Kriegsgefangenschaft. Endlich auf freien Fuss gesetzt, verliess er England wieder und ging 1759 auf fünf Jahre nach Hamburg, wo er als Flötist und Componist so grosse Anerkennung fand, dass ihm Telemann's Stelle in Aussicht gestellt wurde. Er zog es jedoch vor, eine grosse Kunstreise durch England, Holland, Deutschland, die Schweiz und Italien zu machen und sich auf derselben ebenso sehr zu vervollkommnen wie seinen Virtuosenruf auszubreiten. Von 1769 an war er unter Direktion seines Bruders als erster Flötist in der königl. Kapelle im Haag, folgte aber schon 1772 einem Rufe als Musikdirektor nach Augsburg. Sein Name als Componist von Flötenconcerten und anderen Stücken für dies Instrument, sowie des Oratoriums »die Sündfluth« war damals schon ein glänzender, und das in Augsburg componirte Oratorium »der verlorene Sohn« fand weit und breit die höchste Anerkennung, so dass ihm die Direktion der deutschen Oper in Wien 1779 eigens die Composition eines dramatischen Werkes übertrug. In Wien traf ihn die Einladung, die grossen Concerte der Saison von 1783 und 1784 in London zu dirigiren und für dieselbe grössere Arbeiten zu componiren. Reich belohnt und mit Erfolgen überhäuft, kehrte er unter dem Titel eines Kapellmeisters in sein früheres Amt nach Augsburg zurück. Dorthin sandte ihm die Universität Oxford 1789 das Doctordiplom nach, das ihm ohne vorangegangene Prüfung und mit Beiseitesetzung aller sonst üblichen Formalitäten ertheilt worden war. Seine Productivität war noch in seinen letzten Lebensjahren eine sehr bedeutende, und selbst die strenge Kritik kann an seinen gediegenen Werken, die, wenn sie in einer anderen Epoche, als der Mozart-Haydn'schen, entstanden wären, gewiss nachhaltiger gewirkt hätten, nichts auszusetzen finden. Hatte schon seine Cantate »*Invocation of Neptune and his attendant Nereids of Britannia*« in London einen beispiellosen Beifall gefunden, so dürfen sein 29. Psalm, die heroische Cantate »Andromeda« und eine andere »die Hirten bei der Krippe zu Betlehem«, Gedicht von Ramler, sowie seine Quintette und Quartette als nicht minder vortreffliche Arbeiten nicht unbemerkt bleiben, wenn man in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zurücksteigt. G. selbst starb am 19. Aug. 1795 zu Augsburg.

Graff, Charlotte, geborene Böheim, s. Böheim.

Graff, Conrad, auch Graf geschrieben, einer der geschätztesten deutschen Clavierbauer der Neuzeit, geboren am 17. Novbr. 1782 (nicht 1783) zu Riedlingen im Württemberg'schen, erlernte das Tischlerhandwerk und begab sich als Geselle auf die übliche Wanderung in die Fremde. In Wien trat er 1799 in das neu errichtete Jäger-Freicorps, dem er vier Jahre lang angehörte, worauf er, verabschiedet, bei dem Clavierbauer Jac. Schelkle in Arbeit ging. Hier machte sich seine Befähigung für mechanische Arbeiten glänzend geltend und verschaffte ihm Gönner, so dass er sich schon 1804 selbst etabliren konnte. Sein rastloser Fleiss und seine unausgesetzt betriebenen Verbesserungsversuche brachten das Geschäft schnell in Schwung, und seine Fabrikate gehörten im

Digitized by Google

Verlaufe der Zeit wegen der Kraft, Fülle und des Gesangreichthums ihres Tones zu den von weit und breit her bestellten. Als k. k. Hof-Claviermacher starb er zu Wien am 18. März 1851.

Graff, Johann, deutscher Organist, Sohn eines Rektors zu Erfurt, bildete sich durch Selbststudien nach Pachelbl zu einem tüchtigen Clavier- und Orgelspieler heran, und verwaltete in seiner Geburtsstadt mehrere Organistenstellen nacheinander. Zuerst versah er den Dienst an der St. Thomas-, dann den an der Regler- und endlich den an der Kaufmannskirche daselbst, bis ihn 1694 der Drang, die Welt zu sehen, auf Reisen trieb. Längere Zeit hielt er sich zu Lüneburg bei Böhm auf, um die Compositionskunst zu studiren und kam endlich nach mannigfachen Erlebnissen nach Magdeburg, wo er die Organistenstelle an der St. Johanniskirche annahm, welcher er bis zu seinem 1709 erfolgten Tode vorstand. Er soll Orgel- und andere Instrumentalstücke componirt, aber nicht veröffentlicht haben. Von den ersteren besass Gerber einige im Manuscript. †

Graffigna, Achille, italienischer Operncomponist, geboren 1817 in der Lombardei, übernahm als Impresario die Direktion der italienischen Oper in Odessa, die er mit grossem Geschick, aber wechselndem Erfolge viele Jahre hindurch führte. Einige seiner dramatischen Compositionen sind auf dem Theater zu Odessa, theilweise mit grossem Beifall, von ihm zur Aufführung gebracht worden.

Graffus, Valentinus (oder Greffus), latinisirt aus Graff, ein bedeutender Lautenspieler aus Ungarn, der u. A. den ersten Theil eines Lehrbuchs »*harmoniarum musicarum in usum testudinis*« (Antwerpen, 1569) veröffentlichte. Vgl. Garzoni, »*Piazza universale*« *Discorso* 34 und Gesner's *Bibl. univ.* †

Graffte, ein deutscher Orgelbauer zu Wolfenbüttel, der unter anderen Werken 1706 zu Abtsbessingen im Fürstenthume Schwarzburg ein Werk von 18 Stimmen vollendete und aufstellte. †

Gragnani, Filippo, vorzüglicher italienischer Guitarrevirtuose und Componist für sein Instrument, geboren 1767 zu Livorno, war von Jugend auf darauf bedacht gewesen, sich gründliche musiktheoretische Kenntnisse anzueignen und hatte bei Luchesi den Contrapunkt studirt. Der Guitarre wandte er seine Vorliebe zu, und er hat im Laufe der Zeit die engbeschriebenen Grenzen dieses Instruments bedeutend erweitert. Seit 1812 hat man von ihm nichts weiter gehört, jedoch befand er sich in diesem Jahre noch am Leben. Von seinen Compositionen sind, ausser Sonaten, Duos, Variationen, Uebungen u. s. w. für Guitarre, im Druck erschienen: Ein Quartett für zwei Guitarren, Violine und Clarinette; ein Sextett für Flöte, Violine, Clarinette, zwei Guitarren und Violoncello; ein Trio für drei Guitarren und ein solches für Guitarre, Flöte und Violine.

Graham, George F., schottischer Literat und Musikliebhaber, veröffentlichte u. A. einen Bericht über das erste grosse Musikfest zu Edinburg vom 30. Oktbr. bis 5. November 1815 nebst einer *Observation generale* über die Musik (Edinburg, 1816).

Grahl, Andreas Traugott, deutscher Sänger und Gesangcomponist, war in den Jahren von 1766 bis 1768 wahrscheinlich Akademiker zu Leipzig, that sich dort in verschiedenen stehenden Concerten als Tenorsänger hervor und veröffentlichte »Oden und Lieder« seiner Composition (Leipzig, 1779). — Ein anderer G., Friedrich Benjamin mit Vornamen, auch wohl der Jüngere genannt, gab eine erste Sammlung von zwölf Variationen für Clavier (Dresden, 1801) in den Druck, die zu bedeutenden Hoffnungen berechtigten, welche sich in der Folge nicht verwirklicht zu haben scheinen. †

Graichen, Abraham, deutscher Pianofortefabrikant, geboren 1826 im Altenburg'schen, lebt in Erfurt mit dem Titel eines herzogl. sachsen-meiningen'schen Hoflieferanten. Die von ihm verfertigten Pianinos besonders zeichnen sich durch solide, geschmackvolle Bauart und schönen Ton aus.

Graichen, Johann Jakob, deutscher Orgelbauer, der um 1725 bei G. H Trost seine Kunst erlernte, starb als fürstlich brandenburg-kulmbach'scher privilegirter Orgelbauer im J. 1760 und hat sich in seiner Zeit durch den Bau eines Werkes mit 16 Stimmen zu Lichtenberg, das er am 3. Juni 1759 vollendete, so wie vieler anderen zu Kulmbach, Neustadt, Berg, Trebgast, Bischofsgrün und Wirsberg einen Ruf gemacht. Die Disposition dieser Werke zeugt jedoch, wie Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 nachweist, nicht eben für ein namhaftes Verdienst. †

Grain, du, vermuthlich identisch mit Johann du G., war von 1737 bis 1739 Sänger und Componist an der evangelischen Hauptkirche zu St. Marien in Elbing. Unter letzterem Namen ist besonders eine 1737 geschriebene Passionsmusik bekannt, die bis in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts hinein in Danzig alljährlich aufgeführt wurde. Unter dem Namen du G. sind 1746 zum Danziger Choralbuche 26 neue Melodien gesetzt worden, welche jedoch nicht gedruckt erschienen. †

Grainville, Jean Baptiste Christoph, musikgelehrter französischer Dilettant, um 1760 zu Rouen geboren, war als Parlamentsadvocat in seiner Vaterstadt angestellt. Eine musikalische Dissertation von ihm, betitelt: »*Sur les différents rhythmes employés par les poètes dramatiques grecs*« zeugt von grosser Gelehrtheit auf diesem Wissensfelde.

Grâma-giya-gâna (indisch) heisst der erste der zwei Theile der *Sâma-Veda* (s. d.), welcher nur alte Gesänge der Braminen enthält, wozu die Töne notirt sind. Die Aufzeichnung dieses Buches und der Melodien soll, wie behauptet wird, im 14. Jahrhundert v. Chr. stattgefunden haben, wofür darin erwähnte Constellationen der Sterne Zeugniss ablegen sollen. 2.

Gramaye, Johann Baptist, belgischer Historiker, geboren zu Antwerpen, wirkte als juristischer Professor zu Löwen und Historiograph der Niederlande. Auf einer Reise starb er zu Lübeck im J. 1635. Nach Forkel's Vermuthung ist eine von Franc. Swertius in seiner *Athen. belg.* G. zugeschriebene Schrift: »*De musica latina, graeca, maurica et instrumentis barbaricis*«, dessen *Lexicon mauricum* oder dessen *Africa illustrata, libr. X* entlehnt. Vgl. Gerber, Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. †

Grammatik der Tonsprache, musikalische Grammatik etc. bedeutet im weitesten Sinne die Mittheilung und Begründung derjenigen Regeln und Gesetze, die der praktische Tonkünstler, sei er nun Componist oder blos reproducirender Künstler, bei Ausübung seiner Kunst zu beachten hat. In diesem allgemeinen Sinne wird indessen für diesen Ausdruck in der Regel lieber der Ausdruck »Technik« (s. d.) gesetzt; die Gr. gilt dann nur als ein besonderer Theil der Technik, während diese letztere, als einer der Haupttheile der musikalischen Wissenschaften, der »musikalischen Aesthetik« (s. Philosophie der Kunst) gegenüber gestellt wird. In diesem engeren Sinne versteht man unter Gr. »den Inbegriff der Regeln, nach welchen die Töne und Accorde richtig aneinander gereiht und mit einander verbunden werden müssen«. (Gathy, »Lexikon«). Man zählt dann zu ihr: die »Propädeutik« oder Vorschule, nebst Zeichenlehre (»Semiotik«), die »Harmonik«, »Melodik«, »Rhythmik« und »Metrik«. Ausserdem gehört hierher auch noch die »musikalische Orthographie« (s. d.) oder die Lehre, wie man bei schriftlicher Darstellung die grammatische Richtigkeit zum Ausdrucke bringt. Weit enger fasst den Begriff Gr. noch G. W. Fink, der eine »Musikalische Grammatik« (Leipzig, G. Wigand) geschrieben hat. Er will in dieser »Musikal. Gr.« nichts geben, »als die schlechthin nothwendige Wissenschaft, die für jeden Musikfreund, der die Kunst auf irgend eine Weise ausüben will, gehört«, »die ganz unumgänglichen Kenntnisse, die für alle Ausüber der Tonkunst unserer Zeit Bedürfniss sind« (s. a. a. O. S. 11). Er gebraucht den Ausdruck also etwa gleichbedeutend mit »Allgemeine Musiklehre« (s. d.). — In ganz anderem, aber ebenfalls engerem Sinne gebraucht G. Weber den Ausdruck Gr. Er definirt ihn folgendermassen: »Das erste,

und gewissermaassen unterste Erforderniss, beim Verbinden von Tönen und der Bildung eines musikalischen Satzes, ist, dass er vor allem nicht übel, nicht gehörwidrig klinge; sondern dass dem Gehörsinne nur möglichst wohlgefällige Tonverbindungen dargeboten werden. Es ist dieses ungefähr eben so, wie es das erste und unterste Erforderniss der Rede- oder der Dichtkunst ist, Sprachfehler zu vermeiden. Dieser Theil der Tonsatzlehre, welcher blos das technisch oder grammatikalisch Richtige der Tonverbindungen, blos die Reinheit der Tonsprache beabsichtigt, heisst eben darum Lehre vom reinen Satze, oder auch Grammatik der Tonsprache, der Tonsetzkunst; sie beschäftigt sich mit den Gesetzen, nach welchen Töne, gleichsam als musikalische Buchstaben oder Sprachlaute, sich zu Sylben, diese zu Worten, und Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinne (*sensus*) gestalten. (G. Weber, »Versuch einer geordn. Theorie«, I. §. X.). — Bei andern Tonlehrern ist der Ausdruck Gr. weniger im Gebrauche. Sie setzen dafür — je nach ihrem Standpunkte — Ausdrücke wie: »Contrapunktische Regeln« oder kurz »Contrapunkt«, »Lehre vom reinen Satze«, »Harmonie- und Modulationslehre«, »Generalbasslehre« u. dergl., von denen aber keiner den Begriff Gr. vollkommen deckt. — Neben der Gr. zählt G. Weber dann zur Technik der Tonsetzkunst noch »die Lehre vom sogenannten doppelten Contrapunkte, von Fuge und Canon und was dahin einschlägt, so wie auch die von der Anlage und Gestaltung der Tonstücke im Ganzen«, ferner der Instrumentationslehre und die Lehre vom Vocalsatze, zu der auch die Lehren »von der richtigen Betonung oder Accentuation, von Scansion und Declamation« gehören. Es scheint mir, als sei der Begriff Gr. in diesem Sinne am richtigsten angewendet; werden ja doch auch in der Sprache weder das mechanische Lesen und was dazu gehört, noch auch die ebenfalls rein zum Technischen gehörigen Lehren von der Scansion, vom Versbau, vom Reime, von der Form der Dichtungen u. s. f., zur Gr. gerechnet. — Die »musikalische Gr.« hat — theils durch die Entwickelung der Tonkunst, theils auch durch das Fortschreiten der Wissenschaft überhaupt — in Beziehung auf ihre Tendenz, auf Inhalt und Umfang ihrer Regeln und Gesetze u. s. f., im Laufe der Jahrhunderte gar mancherlei Wandlungen durchmachen müssen. In der Blüthezeit des Contrapunktes galten die contrapunktischen Regeln als über jede Kritik erhaben und unbedingt gültig. Dagegen erklärt schon Andr. Werckmeister in seinem »*Cribrum musicum*« (Quedlinburg und Leipzig, 1700) S. 34: »Alles ist gut, wenn es recht und zu bequemer Zeit gemacht wird« und S. 9: »Ich gestehe zwar gerne, dass die Regeln, so die lieben Alten in der Musikalischen Composition gegeben, nicht allemahl können in acht genommen werden, sonderlich in Setzung vieler Stimmen«. »Ja ich gestehe gerne, dass die Regeln zum Theil gar nichts nütze, und unnöthig seyn«. Er fügt aber zu: »Jedoch siehet man wie vorsichtig die Alten in Bauung der *harmonia* gewesen sind. Und deswegen müssen sich die Ignoranten nicht etwa einbilden, als wäre es gleichviel, man könnte setzen was einem seine phantasey dictirte. Ach nein! man muss den Grund nicht zerreissen, es kan ein Ding wohl gebessert werden«. »Wer die Grundsätze verstehet, der wird sie auch wohl in acht nehmen, und hoch aestimiren, hiedurch wird auch die Musik, und derer Cultores hochgehalten werden, denn hierinnen stecket der Unterscheid der Bierfiedler, Stümpler, und aller rechtschaffenen Musicorum, und Componisten«. — Was man in neuerer Zeit über die Gültigkeit grammatischer Regeln denkt, wurde schon in den speciellen Artikeln (Auflösung, Consonanz und Dissonanz, Fortschreitung etc.) mitgetheilt. — In Beziehung auf Inhalt und Umfang beschränkt sich die Gr. der alten Contrapunktisten im Wesentlichen auf die Gesetze gegen die Octaven- und Quintenparallelen, den unharmonischen Querstand und den Tritonus (s. d.) und auf die Lehren von der Anwendung und Fortschreitung dissonirender Intervalle. G. Weber dagegen bedarf zur Darstellung der »Grammatik« der Tonsetzkunst schon 4 voller Bände, ohne indessen erschöpfend sein zu können. Näheres hierüber wolle man nachlesen unter »Har-

monie- und Modulationslehre«, »Rhythmik«, »Regeln des Contrapunktes« und in den dort genannten Specialartikeln. — Ueber die Wichtigkeit der musikalischen Gr. für die Tonkunst selbst sind die Ansichten zu verschiedenen Zeiten ebenfalls sehr verschieden gewesen. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts galten die contrapunktischen Regeln für das A und O der musikalischen Kritik, und die Kenntniss derselben unterschied den wirklichen Musikus von dem blossen Sänger (Cantor) oder Instrumentalisten. Und dieser Unterschied galt als sehr bedeutend. Sätze, wie die folgenden, finden sich in musikalischen Schriftstellern gar nicht selten: »*Non è minor distanza trà 'l Musico e'l Cantore, che trà 'l Podestà e il Banditore*«. »*Tale differenza trà 'l Musico ed il Cantore, quale è trà la luce e le tenebre*«. Zwischen einem gebildeten Musiker und einem blossen Sänger fand man also einen grösseren Unterschied, als zwischen einem Fürsten und einem Landstreicher, als zwischen Licht und Finsterniss. »Das ist starck«, fügt Matheson, der diese Aussprüche in §. 92 seiner »Grossen Generalbassschule« mittheilt, hinzu. »Wiewohl es hat diesen Unterscheid Guido Aretinus selbst schon zu machen gewusst«. Noch drastischer drückt sich Andr. Werckmeister in seinem schon genannten »Musikalischen Siebe« aus. »Es reichet zwar lange nicht hin, wenn ein Componist nur den Progressum zwoer Quinten, und zwoer Octaven in zwoen Stimmen zu vermeiden weiss: oder dass er die *relationes-non-harmonicas inusitatas* etlichermassen zu fliehen weiss: gewiss es gehöret mehr darzu«. »Wer eine reine geschickte *harmoniam* setzen will, der muss die Nase auch in die guten *Autores*, sowohl *theoreticos*, als *practicos*, hängen«. (S. 2). »Ich halte einen Strohschneider und Besenbinder, der die *rationes* über seine Handthierung vorzubringen weiss, viel klüger, als einen solchen unbesonnenen *Musicaster*, der nur nach seinem Gänse-Gehirne hinsetzet, was seiner Phantasterey gut deucht«. (S. 22). »Es setzet zwar auch offte ein guter Componist etwas ungewöhnliches aus gutem Grunde und Ursachen, welches einem Incipienten nicht anstehet; darum muss ein Incipiente nicht alles nachäffen, sondern alles mit Bedacht und mit gutem Grunde zu behaupten wissen«. (S. 25). »Es gehet manchen wie jenem Affen, der den Holtzhacker imitiret und Holtz hauen wollte, als er aber die Griffe nicht recht wusste, klemmete er sich, und gerieth in grossen Schimpff«. (S. 12). »Er sage mir mein Freund! ob andere vermeinte *Musici*, die da keine *rationes* über ihre selbst zusammengeflickte *harmoniam* zu führen wissen, besser und höher zu aestimiren als Schäffer-Knechte? Ich kan sie nicht besser schätzen. Denn ein solcher Schaffs-Knecht hat seinen natürlichen, ja bissweilen einen schärffern Verstand, als ein andrer, und ein solcher *Musicaster* kan nicht anders urtheilen als ein Schaffs-Knecht, wo er nicht vorher auf die *fundamenta*, so in der Natur gegründet seyn, gewiesen wird, und darauf sein Music-Wesen bauet. Herr Printz nennet solche Leute in seinem »Satyrischen Componisten« (vollständige Ausgabe: Dresden und Leipzig, 1696): Pfeiffhanss, Bocksmerten, Schergeiger, Leyermatz u. s. w. O diese Gesellschafft erstrecket sich sehr weit, ob sichs schon mancher nicht einbildet!« (S. 29), — Die Verstösse gegen die Gesetze der Grammatik erhalten dem entsprechend ebenso drastische Benennungen: »Rossquinten«, »Kuhoctaven«, »Sauquarten«, Lämmertertien«, »Kälbersexten«, von »denen einem genau die Ohren platzen möchten«. (a. a. O. S. 23). — Das hohe Ansehen, in welchem die musikalische Gr. seiner Zeit gestanden hat, ist im Laufe der Zeit gänzlich geschwunden. Jetzt steht diese Wissenschaft sogar bei Vielen arg im Verruf. So theilte mir der Direktor eines grossen Conservatoriums als eine bei seiner langjährigen Thätigkeit gemachte Erfahrung mit, dass theoretischer Unterricht sehr, sehr selten verlangt werde. Aus dem Munde eines »Kapellmeisters« musste ich einst die Aeusserung vernehmen: »Wir Musiker von Gottes Gnaden haben uns um die graue Theorie nicht zu kümmern«. Es ist daher gar nicht zu verwundern, dass selbst Sänger und Instrumentalisten von grossem Rufe, von den Dilettanten ganz zu schweigen, meist keine blasse Ahnung von dem haben, was man Gr. nennt; ja selbst die meisten Componisten halten das

Studium der Harmonie, des Contrapunktes, der Imitation etc. für vollkommen überflüssig. »Kann man sich doch heute den Ruf grosser Wissenschaftlichkeit erwerben durch Kenntnisse, die noch im Anfange dieses Jahrhunderts jeder Musiker besitzen musste, der sich nur einigermaassen über das Niveau eines »Handwerkers« erheben wollte«. (S. des Verf. »Elementarbuch«, Berlin, R. Oppenheim, S. IV.). — Dem gegenüber möge zum Vortrage der Nutzanwendung nochmals Andr. Werckmeister (a. a. O. S. 35) das Wort erhalten: »Würde nun die Music allemahl nach ihren in der Natur gegründeten Sätzen eingerichtet, und practiciret, gewiss, sie wolte aller Welt angenehmer sein, und dahero besser aestimiret werden, auch bessern effect erreichen. Es würden die Ignoranten auch eines bessern sich besinnen, und ihre Calumnien, nicht so leichtfertig gegen andere heraus giessen«. Otto Tiersch.

Grammatischer Accent (latein: *accentus grammaticus*), s. Accent.

Grammont, Madame **de,** geborene Renaud d'Allen, gute Clavierspielerin und Dilettantin, geboren 1790 zu Paris, veröffentlichte Clavierstücke leichten Gehalts, besonders Variationen, dann auch Romanzen ihrer Composition, die eine Zeit lang ihr Publikum fanden.

Gramont, Henri **de,** Professor des Gesangs am grossen Seminar zu Paris, geboren 1808 daselbst, liess eine »*Méthode du chant*« (Paris, 1845) erscheinen, welche die Elementargrundsätze für die Pflege des guten Gesangs enthält.

Grams, Anton, ein vorzüglicher Contrabassist, geboren am 29. Oktbr. 1752 zu Markersdorf in Böhmen, war ein Schüler des zu Prag lebenden Contrabassisten Natter, dessen Sonorität des Tons, Klarheit und Fertigkeit des Vortrags er sich ganz zu eigen machte. Als Virtuose seines Instruments wohl angesehen, führte er in Prag mit wechselndem Glücke zugleich die Direktion des kleinen Hyberner-Theaters, in welchem die sonntäglichen Nachmittagsvorstellungen von Lust-, Schau- und Singspielen in slavischer Sprache stattfanden. Auf Abt Vogler's Empfehlung kam G. nach Wien, zuerst an das Schikaneder'sche Theater und später in das Hofoperntheater-Orchester. Er starb hochbetagt am 1. Mai 1823 zu Wien. †

Granara, Antonio, italienischer Operncomponist, geboren 1809 zu Genua, vollendete seine musikalischen Studien zu Novara bei Generali und debütirte überaus erfolgreich 1832 mit der für seine Vaterstadt geschriebenen Oper »*Elisa di Montaltieri*«. Dieser folgten 1836 für Venedig »*Giovanna di Napoli*« und »*Un' avventura teatrale*«. Seitdem scheint er vom öffentlichen Schauplatze wieder abgetreten zu sein.

Granata, Giovanni Battista, berühmter italienischer Guitarrevirtuose und Componist für sein Instrument, geboren zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Bologna, veröffentlichte im J. 1659: »*Soavi concenti di Sonate musicale per la chitarra spagnuola*« in mehreren Büchern.

Grancini, Michele Angelo, einer der hervorragenden italienischen Componisten des 16. Jahrhunderts, dessen Geburts- und Todesjahr nicht mehr bekannt, war schon in seinem 17. Lebensjahre als Organist der Kirche *del paradiso* zu Mailand angestellt und gab in dieser Zeit auch seine ersten Compositionen, mehrstimmige Madrigale, heraus. Später wurde er Domorganist und endlich sogar Domkapellmeister daselbst, welche Stellung er seinen ausserordentlichen Kenntnissen verdankte, die ihm einen besonderen Dispens von der Vorschrift des heiligen Karl Borromäus (1566) erwirkten, dass nur Unverheirathete dies Kapellmeisteramt bekleiden durften. Picinelli führt in seinem *Ateneo dei letterati milanesi* S. 425 von G.'s Werken 28 Nummern auf, die im Druck erschienen sind und in Messen, Motetten, Psalmen, Madrigalen und Canzonetten bestehen.

Grancino, oder Granzino, eine Familie vortrefflicher und geschickter italienischer Geigenbauer, deren ältestes Glied Giovanni G. ist, der etwa von 1615 bis 1632 in Mailand meist Altviolen und Violoncelli fertigte. — Ein Abkömmling von ihm ist Paolo G. Derselbe hatte die Unterweisung Amati's in Cremona genossen und wirkte darnach selbstständig in seinem Fache in der

zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Mailand. Seine Kunst vererbte er auf zwei Söhne, Giovanni G. und Giovanni Battista G., welche gemeinschaftlich die Arbeiten ihres Vaters um 1690 aufnahmen und bis gegen 1710 fortführten. Der Letztere war überdies ein guter Violoncellovirtuose und Contrabassist. Das Geschäft der beiden Brüder übernahm um die zuletzt genannte Zeit Francesco G., der Sohn Giovanni's, welcher bis 1746 als Instrumentenmacher in Mailand thätig war, worauf der Name G. in diesem Zweige der Kunst, in welchem er dem der Straduari's fast gleich geachtet wurde, nicht mehr vorkommt.

Grand (französ.; ital.: *grande*), gross. Grand barré, s. Capotasto. — *G. jeu* französ. Orgelterminus für Volles Werk.

Grand, Monsieur le, s. Couperin (François) und Legrand.

Grandfond, Eugène, französischer Componist, geboren im Febr. 1786 zu Compiègne, widmete sich zuerst und zwar auf dem Collége zu Vernon wissenschaftlichen Studien, wurde aber dann Zögling des Pariser Conservatoriums und daselbst von R. Kreutzer im Violinspiel und von Berton in der Harmonielehre unterrichtet. Im J. 1809 trat er als zweiter Orchesterchef an die Spitze des Theaterorchesters zu Versailles und brachte ein Jahr später seine einaktige Oper »*Monsieur Desbosquets*« an der *Opéra comique* in Paris zur Aufführung, welche jedoch keinerlei Erfolg hatte. Bekannter wurde er durch Romanzen, die er vielfach veröffentlichte. Im Manuscript hinterliess er auch Violinconcerte.

Grandi, Alessandro, einer der geschicktesten italienischen Kirchentonsetzer des 17. Jahrhunderts, aus Sicilien gebürtig, war zuerst Kapellmeister an der Kathedrale zu Rimini, dann um 1640 an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Bergamo. Sein Todes- ist ebenso wie sein Geburtsjahr unbekannt. Zahlreiche Werke von ihm, als Messen, Motetten, Psalme Cantaten und Arien erschienen in der Zeit von 1619 bis 1640 gedruckt; die Sammlung »*Corolla missarum*« von Domfridus enthält gleichfalls einige Stücke von ihm. — Sein Zeitgenosse war Vincenzo G., am 28. Octbr. 1605 zu Monte Albotto geboren, der unter Paul V. als Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom fungirte und fünf- und achtstimmige Antiphonen, sowie achtstimmige Psalme veröffentlicht hat.

Grandi, Guido, musikgelehrter italienischer Geistlicher, geboren zu Cremona 1671 und gestorben am 4. Juli 1742 zu Pisa als Abt und Generalvisitator des Camaldulenserordens daselbst, hat sich durch mehrere die Theorie der Musik behandelnde Werke einen Namen gemacht. Das bekannteste derselben ist das in seinem zwanzigsten Jahre geschriebene Buch »von der Theorie der Musik«. Eine englisch in Form eines Briefes erschienene Abhandlung, »*Of the nature and property of sons*«, die unter dem Namen Dr. G. in den *Philisophical transact. vol. XXVI.* Nr. 319 p. 270 sich befindet, scheint eine Uebersetzung aus dem zuerst angeführten Buche zu sein. †

Grandioso (ital.), eine auf Styl oder Vortrag gehende Bezeichnung in der Bedeutung grossartig, prächtig.

Grandis da Monte Albotto, Vincenzo, s. Grandi.

Grandval, Nicolas Ragot **de,** französischer Tonkünstler, geboren 1676 zu Paris, war zuerst Musikdirektor und wahrscheinlich auch Schauspieler und Sänger bei einer die Provinzstädte bereisenden Bühnengesellschaft, für die er Divertissements dichtete und componirte. Nach langem Wanderleben liess er sich als Organist in Paris anstellen und starb daselbst am 16. Novbr. 1753. Von seinen Arbeiten sind bekannt geblieben: eine Schrift »*Essai sur le bon goût en musique*« (Paris, 1732) und ein erstes Buch Cantaten (Paris, 1728). — Der gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts berühmte Schauspieler G. an der *Comédie-française* zu Paris war ein Sohn von ihm.

Graneiro, corrumpirt für Grancino (s. d.).

Granger, James oder John, Vicar von Shiplake zu Oxford, starb als

solcher 1776. Er hat sich durch sein Werk: »*A Biographical History of England, from Egbert the Great to the Revolution etc.*« (4 Bde., London, 1769), das u. A. von 36 englischen Tonkünstlern und Musikgelehrten die Bildnisse und Lebensbeschreibungen enthält, welche Forkel in seiner Literatur namentlich aufführt, um die Musikgeschichte verdient gemacht. †

Grani, Aloisio, italienischer Instrumentalmusiker des 17. Jahrhunderts, war bei der republikanischen Kapelle zu Venedig angestellt und gab *Sonate concertate a* 5 *voci* seiner Composition heraus. †

Granier, Louis, französischer Componist, geboren 1740 zu Toulouse, machte daselbst seine musikalischen Studien und war noch fast ein Jüngling, als man ihm schon die Direktion des Opernorchesters zu Bordeaux übertrug. Nebenbei pflegte er besonders das Violinspiel, in welchem er auch schliesslich eine solche Virtuosität erlangte, dass man weithin seine Kunst rühmte. Dieser Ruf verschaffte ihm die Stellung eines ersten Violinisten und Vorspielers im Theaterorchester des Herzogs von Lothringen zu Brüssel. In dieser Stellung machte er sich durch die Composition der Chöre zu Racine's »Athalie« einen guten Namen und bildete dort, sowie seit 1767 als königl. Kammermusiker zu Paris auch mehrere später geachtete Violinvirtuosen aus, von denen besonders Trial namhaft hervortrat. Ausserdem schuf er in den siebenziger Jahren noch mehrere Ballets und Divertissements, sowie gemeinschaftlich mit Berton dem Aelteren die Opern »*Bellérophon*« und »*Théonis*«, die sich eines lebhaften Beifalls erfreuten, ihn fast zum Tageshelden in Paris machten und 1780 zur Stellung eines Inspectors des Operntheaters daselbst verhalfen. Im J. 1787 zog er sich mit Pension in seine Vaterstadt zurück und starb daselbst im J. 1800. Ausser den schon aufgeführten Werken sind auch Sonaten und andere Stücke für Violine von ihm erschienen. — Ein älterer Zeitgenosse G.'s war François G., Mitglied der Akademie der schönen Künste zu Paris, welcher als op. 1 sechs Violoncellsolos seiner Composition (Paris, 1754) herausgab. — Ein Matthias G. war ums Jahr 1564 Kammermusiker und Violonbassspieler des Königs Karl IX. von Frankreich und soll viele Kirchensachen und andere musikalische Arbeiten haben drucken lassen, die meist der Königin Magaretha zugeeignet waren. Derselbe starb um 1600 zu Paris. †

Granjon, Robert, französischer Componist des 16. Jahrhunderts, hat seinen Namen dadurch erhalten, dass er 1586 als einer der Ersten eine Passionsmusik nach den Worten der vier Evangelisten componirt hat.

Granom, ein (wahrscheinlich englischer) adliger Musikdilettant, der auf der Flöte eine grosse Fertigkeit besass und 1760 als op. 1. zu London sechs Flötensolos, sowie alsbald hierauf sechs Flötentrios seiner Composition veröffentlichte. Fünfzig Jahre später erschien von ihm auch noch ein »*Dictionnaire des musiciens*« (Paris, 1810).

Granzin, Louis, gründlich gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren um 1810 zu Halle an der Saale, begann und vollendete daselbst, besonders unter Naue und Niemeyer, eingehende Musikstudien, kam zuerst als Cantor und Musiklehrer der Stadtschule nach Marienwerder und von dort 1840 als Organist nach Danzig. In einem zur Aufführung gelangten Oratorium »Tobias«, sowie in Kirchen- und Schulcompositionen, Liedern u. s. w. hat er von einer aussergewöhnlichen Befähigung Zeugniss abgelegt. Ebenso enthält die Leipziger Allgemeine Musikzeitung einige treffliche Artikel aus seiner Feder.

Graphäus, Hieronymus, deutscher Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zu Nürnberg geboren und ebendaselbst im J. 1556 gestorben, veröffentlichte u. A. eine »*Missa tredicino quatuor vocum*« (Nürnberg, 1530). — Ein Zeitgenosse gleichen Namens, bekannt auch unter dem lateinischen Gelehrtennamen Cornelius Scribonius, wird von Walther als ebenso vortrefflicher Redner, Dichter, wie Musiker bezeichnet. Geboren 1482 im Flandrischen, starb derselbe am 19. Decbr. 1558 als Archivarius und Rathssecretair zu Antwerpen.

Grapp, ein deutscher Orgelbauer im Anspach'schen, der nach Sponsel, Orgelhistorie S. 120 in Gemeinschaft mit Prediger 1694 das Werk in der Stadtkirche zu Anspach, welches 26 klingende Stimmen, zwei Manuale und Pedal besass, für 6000 Gulden vollendete. †

Gras, Julie Aimée, geborene Dorus (s. d.).

Grasemann, Karl Friedrich Eduard, trefflicher deutscher Waldhornist, geboren am 3. Decbr. 1819 zu Berlin, trat 1838 in das Musikcorps des Garde-Schützen-Bataillons und 1845 in das des Kaiser Alexander-Regiments daselbst. Im J. 1847 erhielt er die Anstellung als Kammermusiker in der königl. Kapelle, auf welchem Posten er noch gegenwärtig thätig ist.

Grassbach, Valentin, ein musikkundiger Theologe, findet in älteren Wörterbüchern Erwähnung, weil er als Student zu Jena eine von ihm gesetzte Composition des fünften Verses aus dem 62. Capitel des Jesaias (Jena, 1622) veröffentlichte, die er zur Hochzeitfeier eines Georg Heinrich von Raschau bestimmt hatte. Auch Compositionen von anderen Versen aus dem Jesaias werden ihm zugeschrieben. †

Grasse, Balthasar, deutscher Orgelbauer zu Breslau, vollendete zu Habelschwerdt im J. 1612 ein Werk mit 24 Stimmen, zwei Manualen und Pedal. Vgl. Breslauische Nachrichten von Organisten S. 44. †

Grasser, eines Bauern Sohn, war zur Zeit Orlando di Lasso's Mitglied der Münchener Hofkapelle und seiner tiefen Bassstimme wegen berühmt. Vgl. Praetorius, Synt. mus. T. II p. 17. †

Grasset, Jean Jacques, vorzüglicher französischer Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, wurde um 1769 zu Paris geboren und erhielt von Berthaume einen gediegenen Unterricht auf dem von ihm gewählten Instrumente. Die Revolutionsstürme zwangen ihn wie so viele Künstler, in die Armee einzutreten, mit welcher er die italienischen und deutschen Feldzüge mitmachte. Erst im J. 1800 wurde er entlassen und kehrte nach Paris zurück, wo er auch unter mehreren Mitbewerbern alsbald die durch Gavinié's Tod erledigte Stelle eines Professors für das Violinspiel am Conservatorium erhielt und sich auch später häufig öffentlich hören liess. Ausserdem wurde er Violinist im Orchester der Grossen Oper und dirigirte 1802 die Concerte in der Rue Clery. Nach Bruni's Abgange von der italienischen Oper erhielt G. dessen Musikdirektorstelle und hatte dieselbe unter verschiedenen Unternehmern beinahe 25 Jahre hindurch, bis 1829, inne, in welchem Jahre er sich zurückzog. Als Componist zeichnete sich G. durch anmuthigen und geschmackvollen Styl aus. Man hat von ihm drei Violinconcerte, viele Violinduos und Airs variés für eine und zwei Violinen und als op. 3 auch eine Sonate für Pianoforte und Violine.

Grasseyement oder *parler gras* (franz.) nennen die Franzosen die affectirte, übertriebene und, da mit der Kehle erzeugt, fehlerhafte Aussprache des *R* in der Rede oder im Gesange (z. B. *Rrrorrrate coeli*, *grrrand ciel etc*), womit manche, besonders Pariser Sänger und Schauspieler coquettiren. Im Deutschen hat man keinen besondern Kunstausdruck dafür.

Grassi, ein ziemlich häufig vorkommender Name italienischer Tonkünstler und besonders Sänger, dessen für die Musikgeschichte bedeutendste Träger sind: 1) Bernardo Pasquino G., ein Sänger aus Mantua, wurde 1616 mit 360 Thalern Gehalt in die Kapelle des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg gezogen und sang noch 1655, wo er als Tenorist in den Diensten des deutschen Kaisers Ferdinand III. zu Wien stand. — 2) Cecilia G., s. Bach (Johann Christian). — 3) Francesco G., war zu Ende des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche *San Giacomo degli Spagnuoli* und darnach an der des heiligen Kindes Jesus zu Rom. Er hat mehrere Kirchengesänge zu vier und acht Stimmen im Manuscript hinterlassen, von denen sich ein in contrapunktischer Hinsicht interessantes, auf 21 Blätter geschriebenes achtstimmiges Miserere in der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet. Ein Orato-

rium seiner Composition: »*Il trionfo de' giusti*« führte G. noch selbst im Jahre 1701 in der Kirche *della pietà* zu Rom auf. — 4) Luigi G., ein berühmter Tenorsänger aus Rom, kam 1766 nach Deutschland und wurde 1768 für die königl. Oper in Berlin engagirt, der er ununterbrochen fast zwanzig Jahre hindurch angehörte. Nach eingetretener Invalidität setzte ihm König Friedrich Wilhelm II. 1788 eine Jahrespension von 500 Thalern aus, mit der sich G. nach Pisa zurückzog. Dort beschäftigte er sich künstlerisch mit der Composition von kleineren Clavierstücken im Tagesgeschmacke (meist Variationen über beliebte Opernthemen) und starb daselbst im J. 1807. — 5) Maddalena G., eine geschätzte Opernsängerin, um 1780 zu Parma geboren, erlernte Gesang und überhaupt Musik bei Toscani und debütirte 1806 auf der Opernbühne ihrer Geburtsstadt. Von da an sang sie noch eine Reihe von Jahren mit vielem Erfolge auch auf anderen Theatern ihres Vaterlandes.

Grassine, Francesco Maria, italienischer Tonsetzer aus dem 17. Jahrhundert, von dessen Compositionen noch zwei- bis fünfstimmige Motetten übrig geblieben sind.

Grassineau, Jacques (James), englischer Musikliterat, von französischen Eltern um 1715 zu London geboren, erhielt eine tüchtige wissenschaftliche Bildung und trieb dilettirend auch Musik. Herangewachsen übernahm er eine Secretairsstelle, zuerst bei einem Apotheker, dann beim Dr. Pepusch, der ihn die von Meibom lateinisch herausgegebenen Schriften der griechischen Musikschriftsteller in's Englische übersetzen liess. Hierauf übertrug ihm Pepusch die Uebersetzung von Brossard's »*Dictionnaire de musique*« und fügte derselben selbst Erweiterungen und einige Originalartikel hinzu. Dieses erste englische musikalische Lexikon, betitelt: »*A musical dictionary etc.*« (London, 1740), ist nicht fehlerlos, besonders in der Uebertragung von Kunstausdrücken. Robson fügte demselben, da G. mittlerweile gestorben war, ein noch mangelhafteres, von Fehlern wimmelndes Supplement (London, 1769) hinzu, welches aus dem Rousseau'schen Dictionnaire gezogen ist.

Grassini, Giuseppa, berühmte und hochgefeierte italienische Opernsängerin, wurde 1775 zu Varese in der Lombardei geboren, wo ihr Vater Landmann war. Ihre schon früh allgemeines Aufsehen erregende herrliche Stimme, zu der sich eine seltene Körperschönheit gesellte, veranlasste den General Belgiojoso in Mailand, das junge Mädchen bei den besten Lehrern seiner Stadt musikalisch ausbilden zu lassen, so dass sie schon 1794 in den Contr'altparthien von Zingarelli's »Artaserse« und Portogallo's »Demofoonte« mit dem denkbar glänzendsten Erfolge am Scalatheater in Mailand debütiren konnte. Alsbald begann ihr Triumphzug über die ersten Bühnen Italiens, der bis 1800 dauerte. Nach der Schlacht bei Marengo hörte sie Napoleon in Mailand und zog sie nach Paris, wo sie zuerst das grosse Nationalfest auf dem Marsfelde durch ihren Gesang verherrlichte und hierauf auch in Concerten Alles entzückte. Sodann bereiste sie Deutschland und sang u. A. im November 1801 zu Berlin. Im J. 1802 wurde sie mit einem Gehalt von 3000 Pfund Sterl. für die italienische Oper in London gewonnen, bis sie 1804 Napoleon für die Kaiserfeste am Hofe und im Theater nach Paris berief und sie während seiner Regierung zu fesseln wusste. Nach dem Sturze des Kaiserreichs kehrte sie in ihr Vaterland zurück, wo sie noch häufig, u. A. 1817 in Concerten zu Mailand sang. Bald darauf aber zog sie sich von der Oeffentlichkeit zurück und nahm ihren Aufenthalt abwechselnd in Paris und Mailand. In der letzteren Stadt starb sie zu Anfange des Jahres 1850. — Ihre Stimme war ein unvergleichlich mächtiger und sonorer tiefer Alt und ihre Singweise, Auffassung und Ausdruck von edelster Schönheit und tief ergreifender Wirkung.

Gratia, richtiger Grazia (s. d.), ebenso Gratiani für Graziani (s. d.).

Grau, H., rühriger Opernunternehmer deutscher Abkunft in den nordamerikanischen Freistaaten, der sich mit wechselndem Glücke, besonders als Direktor des New-Yorker deutschen Stadttheaters, bemüht hat, den grossen

Opern deutscher, französischer und italienischer Componisten Eingang in Amerika zu verschaffen. Nachdem er im Januar 1874 mit Erfolg den Versuch wieder aufgenommen hatte, die Deutschen in New-York für R. Wagner's »Lohengrin« zu interessiren, geht er gegenwärtig mit dem Plane um, Verdi's »Aida« zuerst in Amerika zur Aufführung zu bringen. — G. ist auch der Name einer deutschen Altsängerin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche sich um 1783 in kurkölnischen Diensten befand und der grosser Geschmack im Vortrage nachgerühmt wurde.

Graul, Marcus Heinrich, trefflicher deutscher Violoncellist, geboren zu Eisenach, war von 1742 bis 1798 königl. Preussischer Kammermusiker und soll als Concertspieler Hervorragendes geleistet haben. Einige seiner Compositionen für Violoncello, welche sich noch mitunter finden, zeugen von vieler Satzgewandheit. †

Graumann, Johann, auch Gramann geschrieben und gräcisirt Poliander genannt, deutscher Kirchenliederdichter mit dem Beinamen »der Preussische Orpheus«, war 1487 zu Neustadt in Baiern geboren und starb 1541, nachdem er mit Paul Speratus den Grund zur Reformation in Preussen gelegt hatte, als Prediger an der altstädtischen Kirche zu Königsberg. Martin Chemnitz berichtet über ihn: »Herzog Albrecht hat durch ihn den 103. Psalm gesangweise in gute, schöne deutsche Verse bringen lassen, unter einem freudigen Tenor, welcher, eben wie die Worte lauten, auch durch den Gesang das Herz erwecken und aufmuntern mag«. Diesem wie auch andern Zeugnissen zufolge ist G. nicht allein der Dichter, sondern auch der Componist dieses allbekannten, übrigens einzig von seinen Kirchengesängen erhalten gebliebenen Dankliedes (»Nun lob mein seel den Herren«). †

Graun, Karl Heinrich, Kapellmeister der Grossen Oper zu Berlin und einer der während des 18. Jahrhunderts am Höchsten verehrten Componisten von Kirchenmusiken, Opern und Liedern, wurde am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück (im jetzigen preussischen Regierungsbezirke Merseburg) als der jüngste von drei Brüdern geboren, welche sich ebenfalls durch musikalisches Talent auszeichneten, und von denen der älteste, August Friedrich G. als Cantor 1771 in Marburg starb, der zweite, Johann Gottlieb G., weiter unten besonders erwähnt wird. Der Vater, August G., bekleidete die Stellung eines Acciseeinnehmers in Wahrenbrück. Schon als Knabe zeichnete G. sich durch eine herrliche Sopranstimme aus und wurde, nachdem er die Kreuzschule in Dresden seit etwa 1713 besucht und daselbst eine gute Ausbildung, im Gesange vom Cantor Grundig, im Orgel- und Clavierspiel von Christian Petzold erhalten hatte, als Rathsdiscantist in den Chor aufgenommen. Für Grundig und dann für dessen Nachfolger componirte G. bereits als achtzehnjähriger Jüngling eine so grosse Anzahl von Kirchenmelodien, dass sie zusammen zwei Kirchenjahrgänge ausmachen würden; auch entstand damals schon von ihm eine grössere, noch vorhandene Passionscantate (»Lasset uns aufsehen»). Während seine Stimme sich in einen schwachen, aber überaus angenehmen Tenor veränderte, die erst mit der Zeit einer Entwicklung fähig war, benutzte G. diesen Zwischenraum zum eingehenderen Studium der Composition unter Leitung des königl. Kapellmeisters Joh. Christoph Schmidt in Dresden und hatte Gelegenheit, verschiedene Opern Lotti's unter dessen eigener Leitung und von den vorzüglichsten Gesangskräften zu hören. Ein merkwürdiges Ereigniss, das von Vielen als gutes Omen für seinen späteren Künstlerruhm gedeutet wurde, bezeichnete das Ende seines Aufenthalts daselbst. Wenige Tage vor der Abreise, als er in dem Garten-Pavillon eines seiner Freunde componirte, brach plötzlich ein Gewitter herein. Kaum hatte G. sich aus dem Pavillon geflüchtet, als ein Blitzstrahl herabfuhr und den Tisch nebst der Partitur zerstörte. Mit seinen Freunden und Kunstgenossen Quantz, Pisendel und dem Lautenisten Weiss trat G. bald darauf (1723) eine Reise nach Prag an, um der Aufführung der neuen Oper »*Costanza e Fortezza*« von Fux beizuwohnen. Wenige Jahre später

schritt er dann rüstig neben jenen Männern einher, in denen der deutsche Geist der Musik so mächtig seine Schwingen regte. Auf Verwendung einflussreicher Gönner, besonders des Hofpoeten Johann Ulrich König, ward G. als Opern-Tenor nach Braunschweig berufen, woselbst er zu Anfang 1725 in dem Schürmann'schen Singstück »*Henricus auceps*« (Heinrich der Finkler) zum ersten Mal auftrat. Da aber die Arien der ihm zugetheilten Rolle seinem Geschmack nicht entsprachen, setzte er dieselben um und erwarb sich dadurch den Beifall des herzoglichen Hofes in dem Maasse, dass ihm die Composition der Oper für die nächste Saison übertragen wurde. Dieser Oper, »*Pollidoro*« (1726), welcher er, neben seiner Stellung als Tenorist, die Ernennung zum Vice-Kapellmeister verdankte, reihten sich in schneller Aufeinanderfolge fünf andere an (»*Sancio e Sinilda*« (1727), »*Ifigenia in Aulide*«, »*Scipio Africanus*« u. s. w.), die den Ruf des Componisten durch ganz Deutschland verbreiteten. Nebenbei begnadet mit der reichsten Fülle kirchlichen Gesanges, componirte G. eine grössere Anzahl von Kirchenstücken, italienische Cantaten, zwei Passionen und die Trauermusik beim Leichenbegängnisse des Herzogs August Wilhelm (1731). Während eines Besuches des Kronprinzen von Preussen (nachmaligen Königs Friedrich II.) am Hofe des Herzogs Ferdinand Albert hörte ihn jener und erbat sich ihn vom Herzoge als Sänger bei seiner Kapelle zu Rheinsberg, wohin G. nach ungern ertheilter Entlassung 1735 sich begab. Hier, wo ein sonnig-heiterer Frühlingstag am Horizonte der Kunst aufgezogen, componirte er namentlich Cantaten für die Concerte des Kronprinzen, um sie dann selbst »äusserst gemüthvoll und schön« zu singen, wodurch ihm die Liebe seines Fürsten in immer höherem Grade zu Theil wurde. Dieser verfasste die Verse zu den Cantaten in französischer Sprache und liess sie dann durch den Dichter Boltarelli ins Italienische übersetzen. Man schätzt die Anzahl dieser Cantaten mit Orchesterbegleitung, deren meiste aus zwei Recitativen und Arien bestanden, auf fünfzig. Der Kapellmeister J. A. P. Schulz setzte sie im Ausdrucke über alles Andere, was G. geschrieben. Nach dem Hinscheiden König Friedrich Wilhelms I. im J. 1740 wurde G. beauftragt, die Trauermusik bei der Begräbnissfeierlichkeit zu componiren, deren Partitur in Kupfer gestochen wurde und als eine der besten Arbeiten des Meisters gilt. Zur Aufführung dieser Musik wurden Opernsänger aus Dresden requirirt. — Zur Verwirklichung einer Lieblings-Idee, der Herstellung einer italienischen Oper in Berlin, entsandte König Friedrich II. noch im ersten Jahre seiner Regierung G. nach Italien, um ein Sängerpersonal zu engagiren. Dieser entledigte sich, nachdem er fast ein ganzes Jahr auf der Reise zugebracht und in den Hauptstädten Italiens als Sänger den ausserordentlichsten Beifall geerntet hatte, seines Auftrages zur völligen Zufriedenheit seines Monarchen, welcher ihn mit einem Jahresgehalt von zweitausend Thalern zum Kapellmeister ernannte. Als solcher musste er denn bei seinen Opern gewöhnlich dem Geschmacke des Königs Rechnung tragen, ohne indessen die Dictatur des Genius zu verleugnen, wenn sein Gebieter mit einer vorgefassten Meinung durchdringen wollte. Die Zahl der von G. in Berlin componirten Opern beläuft sich auf 28. Die erste derselben war »*Rodelinda, regina de' Longobardi*«, zuerst am 12. Decbr. 1741 im königl. Schlosstheater zu Berlin aufgeführt, die letzte »*Merope*«, am 27. März 1756 im Opernhause ebendaselbst gegeben. G. und Hasse überhaupt lieferten fast allein die Opern, welche damals in Berlin zur Aufführung kamen. Nach Composition der »Merope« wandte G. sich wieder der Kirchenmusik und der Cantate zu. Zu jener Zeit entstand auch sein »*Te deum*«, zu Ehren des Sieges bei Prag 1756, welches grosses Aufsehen machte und bedeutender als alle seine Opern ist, in der nur die sanft rührenden Parthien einigen Werth beanspruchen. Friedrich der Grosse liess jenes Tedeum nach Beendigung des siebenjährigen Krieges in der Schlosskapelle zu Charlottenburg am 15. Juli 1763 aufführen. Vor allen Compositionen G.'s aber hat sein in der gläubigen Mystik eines kindlichen Gemüths mit einer Fülle trefflicher Formbildungen entstandenes

Digitized by Google

Oratorium »Der Tod Jesu« die Welt entzückt und wird vielleicht sogar, ein unvergängliches Kunstwerk, auch den späteren Geschlechtern als stereotypes Charfreitags-Oratorium erhalten bleiben. Mit diesem einzigen Werke, zu dessen Aufführung auch für die Zukunft reiche Legate ausgesetzt wurden, ist der Name des Componisten im Buche der deutschen Kunstgeschichte in Ehren verzeichnet, wenn auch seine übrigen Schöpfungen fast ganz in Vergessenheit gerathen sind. Als Friedrich der Grosse, dessen künstlerische Richtung der Passionsmusik nicht sehr verwandt war, Bach gesehen und gehört hatte, soll er in eine »sonderbare« Bewegung gerathen sein. Gleichwohl ist G.'s »Jesu Tod« niemals vor ihm zur Aufführung gekommen. Die erste öffentliche fand am 26. März 1755 im Dome statt und an demselben Tage 1855 wurde ebendaselbst die Säcularfeier durch die Singakademie mit Hülfe der königl. Sänger und der königl. Kapelle in Gegenwart des Königs Friedrich Wilhelm IV. glänzend begangen. G. selbst starb am 8. Aug. 1759 zu Berlin in seinem eigenen Hause in der Spandauerstrasse, demselben, in welchem nachmals ein anderer Meister, Meyerbeer, das Licht der Welt erblickte. G. war zweimal und glücklich verheirathet. Seine Tochter aus erster Ehe, zu einer vielverheissenden Sängerin von ihm ausgebildet, ward durch ihre Verheirathung der Kunst entzogen; von seinen vier Söhnen zweiter Ehe zeigte keiner Neigung zur Musik. Auf der königl. Bibliothek zu Berlin befinden sich ausser vielen eigenhändig von ihm geschriebenen Partituren auch neun Briefe aus den Jahren 1739 bis 1756 in Abschrift, an seinen Freund Telemann gerichtet und viel Interessantes enthaltend. Eine monumentale Verewigung hat G. auf Rauch's Denkmal Friedrich des Grossen gefunden, auf dessen Rückseite er in ganzer Figur, den Taktstock in der Hand, dargestellt ist. Trotzdem auf G.'s Opernschöpfungen in Bezug auf seine fleissige künstlerische Thätigkeit, aus der, wie schon angedeutet worden ist, eine Menge deutscher, lateinischer und italienischer, theils für das Theater, theils für die Kirche, theils für die Kammer geschriebener Compositionen hervorgegangen sind, das wenigste Gewicht zu legen ist, so besass G. selbst doch, bei einer ausgezeichneten technischen Gewandtheit und Klarheit der Form, ein nicht unbedeutendes dramatisches Talent, das sogar noch in seinen Liedern und Oden in Art eines lebhaften Ausdrucks durchschlägt. Das beweisen hauptsächlich seine Recitative. Ein guter Sänger und gefühlvoller Mensch, erfand er auch manches zum Herzen dringende Arienmotiv, verzettelte dasselbe aber in der zu seiner Zeit herrschenden, die Künste des Gesangsvirtuosen in erster Linie berücksichtigenden Schreibart. Der technischen Ausbildung im Gesange dienen auch 31 vortreffliche »Solfeggi«, welche er geschrieben hat. Auf rein instrumentalem Gebiete hat sich G. in keinerlei Art ausgezeichnet, obwohl er einige Clavierconcerte, Trios, Fughetten für die Orgel und ein Concert (»für die königl. preussische Familie«) für Violine, Flöte, Gambe und Violoncello hinterlassen hat. — Weit bedeutender als Instrumentalcomponist war sein schon erwähnter älterer Bruder, Johann Gottlieb G., königl. Concertmeister an der Grossen Oper zu Berlin. Geboren um 1698 zu Wahrenbrück, besuchte derselbe mit Karl Heinrich zusammen die Kreuzschule zu Dresden, in der auch er den Unterricht Grundig's im Gesange und Petzold's im Orgel- und Clavierspiel erhielt. Besonders aber wandte er sich unter Anleitung Pisendel's der Violine zu. Er verliess 1720 Dresden und besuchte bald darauf Italien, wo er Tartini's Bekanntschaft machte und dessen Spielart sich aneignete. Nach seiner Rückkehr wurde er 1726 von Dresden aus an den Hof von Merseburg berufen, wo er sechs Violin-Sonaten veröffentlichte, die nebst sechs Claviertrios zu den einzigen von ihm im Druck erschienenen Werken gehören. Schon 1727 trat er jedoch in die Dienste des Fürsten von Waldeck und von da in das kronprinzlich preussische Orchester zu Rheinsberg, als dessen Concertmeister er 1740 bei Umwandlung desselben in die königl. Kapelle angestellt wurde. Als solcher starb er am 27. Oktbr. 1771 zu Berlin mit dem wohlbegründeten Rufe, ein ausgezeichneter Violinspieler und Lehrer,

sowie ein guter Componist gewesen zu sein. Er hinterliess viele Sinfonien, Ouvertüren, Violinconcerte und Trios für verschiedene Instrumente, dann aber auch geistliche und weltliche Cantaten, eine Passionsmusik mit italienischem Text von Metastasio, ein Salve regina, Kyrie, Gloria und einige Oden und Lieder. Von diesen Werken befindet sich das Meiste in der Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums, einiges auch in der königl. Bibliothek in Berlin.

Graun'sche Sylben, s. Damenisation.

Gratia, Pietro, Nicolo, s. Grazia.

Graupner, Christoph, einer der gefälligsten und beliebtesten deutschen Componisten des 18. Jahrhunderts, besonders für Clavier, wurde im Januar 1683 zu Kirchberg im sächsischen Erzgebirge geboren. Er kam früh auf die Thomasschule zu Leipzig, wo der damalige Cantor Kuhnau den Grund zu seinem künftigen Berufe legte. Von dort ging er, man weiss nicht, von welcher Seite aufgefordert, 1706 nach Hamburg und wurde daselbst als Cembalist und Componist, besonders von unter R. Keiser's Leitung geschriebenen deutschen Opern sehr geschätzt. In Hamburg lernte ihn Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt kennen und zog ihn als zweiten Kapellmeister (neben Wolfgang Karl Briegel) 1710 in seine Dienste. In kurzer Zeit brachte G. die Darmstädter Kirchen- und Opernmusik, sowohl durch seine Compositionen, als auch dadurch, dass er mehrere geschickte ausübende Künstler für die Kapelle gewann, in ein solches Ansehen, dass sie schon damals für eine der vorzüglichsten in Deutschland galt. Selbst Telemann führte zur Empfehlung einer seiner Sonaten an, dass sie vor ihrer Bekanntwerdung »der unvergleichlichen Execution des Darmstädter Orchesters gewürdigt worden sei«. Im J. 1723 kam G. mit Joh. Seb. Bach und Telemann zu der einträglichen Stelle eines Cantors bei der Thomasschule zu Leipzig in Vorschlag; er verzichtete jedoch zu Gunsten des ihm lieb gewordenen Postens in Darmstadt, woselbst er mittlerweile in die erste Kapellmeisterstelle eingerückt war und die ganze Musikdirektion allein führte, auf die Bewerbung. Um 1750 war er so unglücklich, sein Gesicht zu verlieren und sah sich seitdem zu einer Unthätigkeit gezwungen, die ihn, da sie mit seinem regsamen Temperamente nicht übereinstimmte, wahrhaft unglücklich machte. Er starb im Mai 1760, 77 Jahre vier Monate alt. — Durch seinen unermüdlichen Fleiss zeichnete sich G. vielleicht unter allen Tonkünstlern seiner Zeit am meisten aus, und nach Maassgabe desselben würde die Zahl seiner Werke noch weit ansehnlicher sein, wenn er minder gründlich und mit mehr Flüchtigkeit gearbeitet hätte. Er ging in seinem Eifer so weit, dass er zuweilen ganze Tage und Nächte an seinem Pulte sass, und eben dies trug vermuthlich zur Abnahme seines Gesichtes bei. Seine bekannt gewordenen, im Hamburger Theater aufgeführten Opern sind: »Dido« (1707), »Hercules und Theseus«, »Antiochus in Stratonica«, »Bellerophon« (sämmtlich 1708) und »Simson« (1709). Noch ausgezeichneter war er im Kammerstyle, den er später neben dem Kirchenstyle ausschliesslich pflegte. Er schuf viele Sinfonien, Concerte, besonders für Clavier, italienische und deutsche Cantaten, Claviersonaten u. s. w., wovon das Meiste allerdings unveröffentlicht geblieben ist. Gedruckt und von ihm selbst auf Zinnplatten gestochen sind u. A.: »Acht Parthien für Clavier« (1718), »Monatliche Clavierfrüchte« (1722), »Die vier Jahreszeiten« und »Hessen-Darmstädtisches Choralbuch«. Von seinen geistlichen Compositionen befinden sich verschiedene Jahrgänge Kirchenmusiken in der grossherzogl. Hofmusikbibliothek in Darmstadt.

Grave (ital.), Tempo- und Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ernst, würdevoll, abgemessen, hält als Zeitbestimmung zwischen *Largo* und *Larghetto* die Mitte und zeigt eine langsame, feierliche Bewegung an. Identisch damit schreibt man auch häufig *con gravità*, d. i. mit Würde, mit Ernst vor und verlangt damit einen markigen Ton, sowie einen gewichtigen, bedeutenden Anschlag oder Bogenstrich. Die Noten dürfen, etwaige schnelle Figuren aus-

genommen, nicht ineinandergeschleift, sondern müssen durch nachdrückliche Markirung etwas von einander abgesetzt werden.

Grave, aus Halberstadt gebürtig, war ein hervorragender Lautenist in seiner Zeit, der 1718 eine Reise durch Schlesien machte und nach derselben am fürstl. Hofe zu Merseburg eine Anstellung fand. Er starb daselbst 1724. Vgl. Baron's Untersuchungen des Instruments der Laute p. 82. †

Grave, Johann Jacob, holländischer Tonkünstler, 1670 zu Amsterdam blind geboren, bildete sich zu einem vorzüglichen Organisten aus, der in seiner Vaterstadt an der neuen Kirche angestellt wurde und sich einen ausgebreiteten Ruf erwarb. Vgl. Mattheson's Orchest. II. p. 130 und Walther musikalisches Lexikon p. 289. †

Gravecymbalum (latein.), d. i. schweres Clavier, wurde in älteren Zeiten mitunter der Flügel genannt.

Graves claves oder *graves voces*, auch *gravia loca* (latein.), wörtlich schwere, grosse Schlüssel, Tasten, Stimmen, Räume, hiessen in der alten Scala die Töne der damals tiefsten Octave von *A-re* bis *G-sol-re-ut* (von *A* bis *g*). Vgl. *Tinctoris, Term. mus. diff.* Man findet auch die vier tiefsten Töne der Octave *Γ* bis *G*, also von *Γ-ut* bis *C-fa-ut, graves*, und die vier höheren dieser Octave, von *D-sol-re* bis *G-sol-re-ut, finales* benannt. S. auch Solmisation.

Gravicalis (latein.) ist eine ältere Bezeichnung der Mensurgrösse bei Orgelstimmen, nämlich *g. major* für das jetzige gross oder grob und *g. minor* für das jetzige eng oder klein. Prätorius, der ebenso wie Adlung *graphicalis* schreibt, nennt eine sechszehnfache Mixtur *mixtura graphicalis* und eine achtfache *mixtura graphicalis minor*.

Gravina, Domenico, ein Neapolitaner, zu Ende des 16. Jahrhunderts geboren und gestorben am 29. August 1643 im siebenzigsten Lebensjahre, brachte es durch seine Gelehrsamkeit vom Predigermönch bis zum Generalvicar seines Ordens und hat sich durch eine seiner vielen hinterlassenen Schriften »*De choro et cantu ecclesiastico*« auch in der Musikliteratur einen Platz erworben. — Ein anderer G., Giona Vincenzo mit Vornamen, geboren 1662 zu Scalea in Calabrien, wirkte später zu Rom als Rechtsgelehrter und war der Pflegevater Metastasio's, den er mit aller ihm möglichen Sorgfalt erzog und vor seinem 1718 erfolgten Tode zum Erben seines aus 150,000 Gulden bestehenden Vermögens einsetzte. Metastasio jedoch stellte dasselbe G.'s Verwandten zu Gebote. Ausserdem gab G. 1696 zu Rom Reden heraus, die 1713 ebendaselbst nachgedruckt wurden und deren dritte vom Ursprunge und Fortgange der Wissenschaften und von der Musik handelt. — Ein anderer G., dessen Vorname unbekannt, war Kammermusiker des Herzogs von Württemberg und machte sich um 1761 durch verschiedene Concerte und Trios für Violinen bekannt, die jedoch nicht gedruckt worden sind. †

Gravis *sc. accentus* (latein.). s. *Accentus ecclesiasticus*.

Gravissimus locus (latein.) nannten die alten Musikschriftsteller das *Γ* (Gamma) als tiefsten Ton des damaligen Systems.

Gravitätische Mensur nennen die Orgelbauer eine sehr weite Mensur, die einen vollen, gravitätischen Ton giebt. Man spricht in diesem Sinne von gravitätischen Stimmen, also von Stimmen mit sehr weiter Mensur und von einem gravitätischen Principal, d. i. ein weit mensurirtes Principal. — Einige gebrauchen das Wort gravitätisch auch für grob und sagen gravitätische Cymbel für Grob-Cymbel, gravitätisch Gedackt für Grob-Gedackt u. s. w.

Gravius, Johann Hieronymus, nach Gerber auch Grave oder Graf genannt, deutscher Tonkünstler aus adeligem Geschlecht, wurde am 19. Novbr. 1648 zu Sulzbach geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Heidelberg und studirte von 1672 bis 1676 zu Leyden die Rechte, daneben aber auch fleissig Musik. Bei einem Angriffe der Franzosen auf Leyden zeichnete sich G. als

Student aus und erhielt deshalb zur Belohnung eine Medaille mit seinem Graff geschriebenen Namen. Damals erschien auch sein Portrait in Kupfer nach einem von ihm selbst getuschten Bildnisse. Im J. 1677 ward G. als Cantor und Schulcollege an das akademische Gymnasium zu Bremen und nach dreissigjähriger Verwaltung dieses Amtes als Cantor und Musikdirektor an die Parochialkirche zu Berlin berufen, als welcher er am 12. Mai 1729 starb. Das ihm vom König Friedrich I. angetragene Hofkapellmeisteramt lehnte er, um ruhig zu leben, ab. Er hat folgende theoretische Schriften veröffentlicht: »Kurze Beschreibung von der Construction und den Arten der Trommet-Marin« (Bremen, 1681); »*Rudimenta musicae practicae*« (ebendas., 1685); »Gespräch zwischen dem Lehrmeister und Knaben von der Singkunst« (ebendas., 1702); sowie von Compositionen: »Geistliche Sabbathfreuden oder heilige Lieder mit zwei Discanten nebst *Basso continuo*« (ebendas., 1683). — Ein Zeitgenosse war Abraham G., Professor zu Franecker, der eine »*Historia philosophica*« (Franecker, 1674) herausgab, in deren *lib.* 1 *c.* 4, *lib.* 2 *c.* 6, 10 und 14, *lib.* 3 *c.* 1, 8, 9 und 12 viel auf Musik Bezügliches sich findet.

Gravrand oder **Graverand,** Nicolas, trefflicher französischer Violinist und als solcher Schüler Baillot's, geboren 1770 zu Caën, wirkte in seiner Vaterstadt, zuerst als Orchestergeiger, später als Dirigent. Er hat viele Violinduette, Streichtrios u. s. w. geschrieben und zum Theil auch veröffentlicht.

Grawe, David Heinrich, mitunter auch irrthümlich Grave geschrieben, ein vorzüglicher, reich talentirter deutscher Tenorsänger, geboren 1758 zu Dresden, debütirte zuerst 1780 auf der Bühne der Bellano'schen Gesellschaft in Dresden, der er bis 1786 angehörte, in welchem Jahre er nach Weimar ging, wo er sich durch seine Natur- und künstlerischen Gaben zum Liebling der verwittweten Herzogin emporschwang. Diese sandte ihn auf ihre Kosten zu seiner weiteren Ausbildung nach Neapel zu Aprile. Doch kaum dort angekommen, starb er 1790 in Folge einer cerebralen Störung.

Grawunder, Karl, guter deutscher Trompetenbläser, geboren am 22. Septbr. 1792 zu Bernikow bei Königsberg in der Neumark, erhielt den Unterricht des Stadtmusicus Lehmann auf mehreren Instrumenten, besonders auf Waldhorn und Trompete und machte 1813 in dem Musikcorps des zweiten Garderegiments die Kriege gegen Frankreich mit. Seit 1824 aushülfeweise bei der königl. Kapelle in Berlin angestellt, wurde er 1835 Kammermusiker und nach zwanzigjähriger Dienstzeit im J. 1855 pensionirt.

Grazia, Pietro Nicolo, italienischer Kirchencomponist, war Kapellmeister der Congregation dell' Oratorio di S. Filippo nero zu Fermo in der Mark Ancona und liess um 1706 zu Bologna *Messe concertate a* 4 *voci con Violini* drucken. †

Graziani, ein trefflicher italienischer Violoncellist und Componist für sein Instrument, kam nach dem Tode des Gambisten Hesse an dessen Stelle als Lehrer des damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen nach Potsdam, ward aber später durch den ihm überlegenen Duport sen. verdrängt. Als G. 1787 zu Potsdam starb, erhielt seine Wittwe noch 600 Thaler als halbes Gehalt ihres Gatten auf ihre Lebenszeit fort, besonders wohl, weil sie als Sängerin an den Operettenvorstellungen bei Hofe Theil nahm. Auch ihre Tochter rühmt Gerber als eine mit starker Contr'altstimme begabte Sängerin um 1792. Von G.'s zahlreichen Compositionen sind nur im Drucke erschienen: 6 Solos für Violoncello op. 1 (Berlin, 1780) und sechs andere op. 2 (Paris, 1780).

Graziani, Bonifacio, fleissiger italienischer Kirchencomponist, geboren 1609 zu Marino im Kirchenstaate und gestorben 1672 als Musikdirektor an der Jesuitenkirche zu Rom, gab bei Lebzeiten nur ein Werk 2, 3, 4, 5 und 6stimmiger Motetten (Antwerpen, 1652) heraus. Die übrigen damals hochgeschätzten Arbeiten G.'s veröffentlichte erst nach seinem Tode theilweise sein Bruder; ein Verzeichniss derselben giebt Fétis in seiner *Biographie universelle.*

— Ein anderer G., Nicolo Francesco mit Vornamen, wird um 1700 als berühmter, in den Diensten des Kurfürsten von Köln stehender italienischer Sänger genannt. — Der älteste bekannte Tonkünstler dieses Namens ist Tommaso G., ein Franziscanermönch, zu Bagnacavallo im Kirchenstaate geboren, lebte in der zweiten Hälfte des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts und war Kapellmeister des Klosters seines Ordens in Mailand. In der Zeit von 1569 bis 1627 erschienen verschiedene Sammlungen von Kirchenstücken seiner Composition, sowie auch ein Buch Madrigale von ihm zu Venedig im Druck.

Grazie (latein.: *gratia*, ital.: *grazia*) als ästhetischer Begriff, s. Anmuth.

Grazioli, Domenico, geschätzter italienischer Kirchencomponist, war um 1766 Nachfolger Ferdinando Bertoni's im Organistenamte an der St. Marcuskirche in Venedig. — Sein Sohn, Giovanni Battista G., in Venedig um 1770 geboren, übernahm denselben Posten und starb im J. 1820. Von seinen Compositionen sind in Deutschland op. 1 und 2, je sechs Clavier-Sonaten und op. 3 sechs Sonaten für Clavier und Violine (sämmtlich 1799 erschienen) bekannter geworden. Eine komische Oper von ihm, »*Il tempo scopre la verità*«, ging auf dem *Teatro San Benedetto* in Venedig ohne Erfolg vorüber. — Ein jüngerer G. lebte zwischen 1830 und 1840 als Kirchen- und Operncomponist zu Rom. Von seinen Opern sind »*Il pellegrino bianco*« und »*Il taglialegna di Dombar*« zur Aufführung gelangt.

Grazioso (ital., franz.: *gracieux*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung anmuthig, gefällig, zierlich. In derselben Bedeutung wird *graziosamente* und *con grazia* gebraucht.

Greating, Thomas, englischer Tonkünstler aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wahrscheinlich Musiker der königl. Kapelle zu London, der sich besonders um das Flageolet verdient machte, indem er ein didaktisches Werk: »*The pleasant companion, or new lessons and instructions for the Flageolet*« (London, 1675) veröffentlichte.

Greaves, Thomas, englischer Vocalcomponist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, von dessen Composition Madrigale und Songs erhalten geblieben sind.

Greber, Jacob, deutscher Tonkünstler, welcher der Zeitsitte gemäss seinen Vornamen in Giacomo italienisirte, ging ums Jahr 1703 mit seiner Schülerin, der nachmaligen Mad. Pepusch nach London, wo er sich um die Aufnahme der italienischen Oper Verdienste erwarb. Von seinen Werken sind nur wenige bekannt. Das im italienischen Geschmack verfasste Schäferspiel »*The loves of Ergasto*«, womit 1705 das Haymarket-Theater eröffnet wurde, ist das gerühmteste davon. Ausserdem ist noch »*The temple of love*« (1706) auf das Theater zu London gekommen und eine *Cantata da camera a basso, con Flauto e Cembalo* befindet sich als Manuscript in der fürstl. sondershausen'schen Bibliothek. †

Greca, Antonio **la**, begabter italienischer Tonsetzer, geboren 1631 zu Palermo und ebendaselbst am 8. Mai 1668 gestorben, erhielt seinen musikalischen Unterricht durch Philippo Fardiola und nahm nach diesem den Beinamen Fardiola an. Durch seine Compositionen machte sich G. in seiner Zeit einen nicht unbedeutenden Namen; als gedruckt ist jedoch nur ein Werk von ihm: »*Armonia sacra a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci op.* 1, *libro* 1« (Palermo, 1647) bekannt geblieben. Vgl. Mongitor, Bibl. Sicul. T. 1 p. 68. †

Greco, Gaëtano, vortrefflicher italienischer Meister und nebst Durante und Leo Begründer der sogenannten neapolitanischen Schule, war um 1717 Professor an dem Conservatorium *dei poveri di Gesù Cristo* zu Neapel als Nachfolger seines Lehrers Alessandro Scarlatti. Als solcher war er wiederum der Lehrer von Musikgrössen wie Vinci und Pergolese. Später wirkte er an dem *Conservatorio di San Onofrio* in Neapel. Man weiss aber nicht, wann er gestorben ist. — Ein Giovanni G. war in den Jahren von 1721 bis 1727 Altist in der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien. †

Greef, Wilhelm, ein um den deutschen Schul- und Volksgesang wohlverdienter Tonkünstler, geboren am 18. Oktbr. 1809 zu Kettwig an der Ruhr, begann seine pädagogische Laufbahn 1830 als Hülfslehrer am Seminar zu Meurs, aus welcher Stellung er bereits nach einjähriger Funktion zum ersten Lehrer an der dortigen Stadtschule und zum Gesanglehrer am Adolphinum berufen wurde. Zugleich wirkte er seit 1833 auch als angestellter Organist in Meurs. In diesen Stellungen hat er sich um die Verbesserung des Schulgesanges in der Rheinprovinz und, in Verbindung mit Ludwig Erk (s. d.), um die Erforschung des Volksliedes in den westdeutschen Gegenden hoch anzuschlagende Verdienste erworben. Aus diesen Bemühungen heraus, gab er theils mit Erk, theils selbstständig mehrere Schulliedersammlungen, ein Schulchoralbuch, geistliche Männerchöre, Liederhefte für Männerstimmen u. s. w. heraus.

Green, James, englischer Kirchencomponist, war um 1710 als Organist in Hull angestellt und hat sich durch zahlreiche von ihm in Musik gesetzte Psalme, Anthems u. dergl. bekannt gemacht.

Green, Samuel, berühmter englischer Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, starb im J. 1796 zu Isleworth und hat seinen Namen besonders durch das schöne Werk in der St. Georgkapelle zu Windsor verewigt.

Greene, Maurice, englischer Tonkünstler und Componist von grösserem Rufe als von wirklicher Bedeutung, war der Sohn eines Geistlichen und gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu London geboren. Seine ersten Lehrer waren King im Gesang und Brind im Clavier- und Orgelspiel; im letzteren absolvirte er eine höhere Schule im fleissigen Anhören Händel's, dessen Gunst und Freundschaft er 1712 gewonnen hatte. In Folge dessen erhielt er, noch nicht zwanzig Jahre alt, 1720 das Organistenamt an St. Dunstan in the West und ein Jahr darauf, als Purcell's Nachfolger, auch das an St. Andreas zu Holborn in London. Nach Brind's Tode berief man ihn sogar zum Organisten der Paulskirche. Als solcher begann er eine fleissige compositorische Thätigkeit, die er bereits 1714 durch ein beifällig aufgeführtes Schäferspiel »*Love's revenge*« inaugurirt hatte. Er schrieb Clavierconcerte, viele »*Lessons for the Harpsichord*«, Sonaten, Quartette für vier Violinen, Orgelfugen, ferner Cantaten, Anthems, Canons, Songs u. s. w., betheiligte sich an den öffentlichen Aufführungen und wurde auch Mitglied der *Academy of ancient music*. Händel's Freundschaft opferte er rücksichtslos, als er von dem Umgange mit Buononcini grössere Vortheile für sich erwartete, und wiederum war er der Erste, der des Letzteren Sturz vorbereitete, indem er das von demselben als eigene Composition veröffentlichte Madrigal Lotti's bei der *Academy of ancient music* denuncirte. Sein bei dieser und bei anderen Gelegenheiten an den Tag gelegter zweideutiger Charakter vermehrte die Zahl seiner Feinde; er musste sich sogar von jener Akademie zurückziehen und, um Concerte zu veranstalten, ein eigenes Orchester bilden. Im J. 1730 zum Doctor der Musik in Cambridge ernannt, wusste er durch Verschlagenheit und Intrigue sich alsbald zum öffentlichen Professor an Tudway's Stelle zu bringen, ja noch mehr, nach Dr. Croft's Tode seine Ernennung zum Kapellmeister und Componisten der königl. Kapelle zu erwirken. Seiner Eifersucht auf Händel's Ruhm gab er seitdem offen Ausdruck und veröffentlichte zunächst 40 Anthem's seiner Composition, die eine Reformation der englischen Kirchenmusik anbahnen sollten. Da dieselben aber in ihrem vorwiegend weltlichen Style sich keineswegs die Anerkennung als Musterarbeiten zu erringen vermochten, so beschränkte er sein Unternehmen auf die Correctur und Wiederherstellung älterer, corrumpirter Anthem's und Services, die er in Partitur setzte und auf deren Ansammlung und Herausgabe er bedeutende Kosten zu verwenden begann. Jedoch rief ihn der Tod am 1. Septbr. 1755 von dieser Arbeit ab, deren Fortsetzung und Vollendung er bei Zeiten seinem Schüler Boyce übertragen hatte. — Burney, der G.'s Charakter und Kunstkenntnisse scharf aber gerecht beurtheilt, schildert ihn äusserlich, im Gegentheil

zu seinen Erfolgen in Bezug auf hervorragende Lebensstellungen, als klein, unansehnlich und etwas verwachsen und, übereinstimmend mit Hawkins und Anderen, seine Kirchencompositionen als zu weltlich und opernhaft, seine weltliche Musik als zu geistlich.

Grefinger, Johann Wolfgang, auch Gräfinger geschrieben, deutscher Tonsetzer, geboren in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts, lebte meist in Wien und war Verfasser und Herausgeber vieler Psalterien, Antiphonarien u. s. w., die in der Zeit von 1512 bis 1515 in Wien erschienen. Die Bibliothek zu Zwickau bewahrt in einer Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder einige Arbeiten von ihm.

Greger Federfechter, s. Finckelthaus.

Gregor I. oder der Grosse, römischer Papst von 590 bis 604, einer der bedeutendsten und merkwürdigsten Kirchenregenten und zugleich ein um die Musikgestaltung des Mittelalters und der Neuzeit hochverdienter Mann, stammte aus einer Senatorenfamilie und wurde um das J. 540 zu Rom geboren. Das Amt eines römischen Prätors, zu dem er sich in Folge juristischer Studien 570 aufschwang, vertauschte er nach dem Tode seines Vaters Gordianus mit dem Klosterleben, das seinem contemplativen Sinne sehr zusagte, wurde jedoch schon unter Papst Benedict 577 zum Diaconus in Rom und unter Pelagius II. zum Gesandten in Konstantinopel ernannt. Nach seiner Rückkehr zog er sich wieder in das von ihm selbst gegründete und dem Apostel Andreas gewidmete Kloster in Rom zurück, dessen Mönche ihn zu ihrem Abte erhoben. Nach dem Tode des Pelagius im J. 590 wurde er durch einstimmige Wahl der Geistlichkeit, des Senates und Volks zum römischen Bischof ernannt und verwaltete sein hohes Amt bis zu seinem Tode (604) in kirchlicher und weltlicher Beziehung mit der grössten Weisheit. In seiner thätigen Sorge für Kirche, Gottesdienst und religiöses Leben wurde er auch auf das musikalische Gebiet gelenkt, welchem er denn auch die vollste Aufmerksamkeit schenkte, mit welcher Aufmerksamkeit sich verschiedene, durch ihn bewirkte ewig denkwürdige Reformen und Umgestaltungen der Tonkunst verknüpfen. Unbestreitbar ihm zuzuschreiben ist in dieser Hinsicht die Neugestaltung des bisherigen Kirchengesanges (s. Gregorianischer Gesang), ferner die Ausbildung der Gebräuche bei der Messe und die Ordnung derselben nach einem festen Kanon, endlich die Stiftung einer Gesangschule (s. Cantorat). Nicht zufrieden mit diesen Verdiensten, hat ihm der fromme Eifer noch beigelegt: die Einrichtung des Systems der plagalischen Nebentöne (s. Tonarten), die Notirung mit Neumen und die Benennung der sieben Octavtöne mit den sieben ersten Alphabetbuchstaben (s. Notenschrift). Nimmt man aber auch nur das Verbürgte zusammen, so genügt es, um zu erweisen, dass die Musik diesem Manne ausserordentlich viel zu verdanken hat, und Ambros sagt in seiner Musikgeschichte (Bd. 2, S. 67) mit Recht, dass die gesammte Tonkunst »an der gewaltigen Lebenskraft der gregorianischen Gesänge erstarkt und herangebildet« sei, entsprechend der Ansicht Kiesewetter's, welcher ausspricht, dass das von G. und dessen Gehülfen hinterlassene System in seiner Einfachheit jeder höheren Ausbildung fähig war und dass aus demselben eine vollkommene Musik, gleich unserer heutigen, unmittelbar hätte abgeleitet werden können, wenn sie nicht später durch die blinde Vorliebe und Verehrung der Scholastiker für alles Altgriechische und durch das hindernde Element der ihr aufgedrungenen gelehrten altgriechischen Theorien wieder in Verfall gerathen und für lange Zeit in ihrer Entwickelung gehemmt worden wäre.

Gregor, Christian, begabter Dichter und Componist der Herrnhuter Brüdergemeinde, geboren am 1. Jan. 1723 zu Dirsdorf in Schlesien, trat 1742 in die Hernhuter Gemeinde und starb am 6. Novbr. 1801 zu Berthelsdorf als Bischof der Brüderkirche, nachdem er zuvor als Lehrer, Organist, Musikdirektor etc. derselben thätig gewesen war. Er war die Seele des kirchlichen Gesanges dieser Gemeinde, da er nicht allein die 1778 zu Barby erschienene neue Aus-

Digitized by Google

gabe des Brüdergesangbuches leitete und dasselbe mit 106 eigenen Liedern vermehrte, sondern auch 1787 ein neues geschätztes Choralbuch für dieselbe herausgab, wodurch er, wie durch sein Orgelspiel »wunderbar gelungen, die Gemüther der Zuhörer in die Nähe des Herrn zu leiten« vermochte. Bei alledem ist aber auch nicht zu leugnen, dass seine Lieder, trotz ihrer einfachen und herzlichen Sprache und Gesangweisen oft in die den Herrnhutern eigenthümliche Gefühlsspielerei verfallen. †

Gregor, latinisirt Gregorius. Ein Kanonikus und Lehrer zu Bridlington in England, lebte zu Anfange des 13. Jahrhunderts und soll 1217 drei Bücher: »*de arte musices*« betitelt, geschrieben haben; Possevinus im ersten Bande seines »*Apparatus sacri*« spricht jedoch nur von zweien. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music. Vol. II. p.* 40 Gregory. — Ein anderer G., (John Gregory), 1607 zu Amsterdam geboren, 1646 in Hindlington als Antiquar und Orientalist gestorben, verfasste eine »*Dissertatio de more canendi symbolum Nicaenum*«, in welcher in einem besonderen Capitel »*de organis musicis hydraulicis et pneumaticis*« abgehandelt wird. — Ein dritter G., Peter mit Vornamen (Pierre Grégoir), geboren zu Toulouse um 1510, der 1574 an der Akademie zu Cahors und später zu Pont-a-Mousson als Professor und Doctor der Rechte wirkte, schrieb eine: »*Syntaxis artis mirabilis, libris XL comprehensa*« (2 Bde., Lyon, 1574), welches Werk 1600 und 1610 zu Köln noch zwei neue Auflagen erlebte. — Endlich ist noch zu nennen: William G. oder Gregory, Mitglied der königl. Kapelle zu London, der wahrscheinlich zu Ende des 17. Jahrhunderts lebte und sich rühmlich durch die Composition der Anthems: »*Out of the deep have I called*« und »*O Lord thou hast cast us out*« bekannt machte. Sein Bild wurde in der Musikschule zu Oxford aufbewahrt. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music Vol. IV p.* 411. †

Gregoras, Nicephorus, ein als Redner und Philosoph berühmter griechischer Geistlicher, der 1295 zu Heraclea in Asien geboren war und 1359 in einem Kloster zu Konstantinopel gestorben ist, soll die »Harmonia« des Ptolemaeus commentirt haben, wie Fabricius in seiner Bibl. graec. lib. 3 c. 10 p. 269 berichtet. †

Gregori, Giovanni Lorenzo, italienischer Violinist und Componist des 17. Jahrhunderts, stand im J. 1695 in Diensten der Republik Lucca, und gab von seinen Arbeiten »*Arie in stilo francese a* 1 *e* 2 *voci*« (Lucca, 1698), »*X Concerti a* 4 *voci* (ebend., 1698) und »*Cantate da camera a voce sola*« (ebend., 1699) heraus. †

Gregorianische Buchstaben heissen die zur Benennung der sieben natürlichen Claves dienenden ersten Buchstaben des Alphabets von *A* bis *G*, deren Einführung oder Autorisirung man dem Papst Gregor I (s. d.) zuschreibt. Näheres unter Notenschrift.

Gregorianischer Gesang (latein.: *Cantus Gregorianus, C. planus, C. choralis, C. romanus, C. vetus*) heisst der, seit Gregor dem Grossen (s. d.) beim christlichen Gottesdienst gebräuchliche Choralgesang, aus dem sich die gesammte christliche Tonkunst entwickelte. In den ersten Jahrhunderten des Bestandes der christlichen Kirche fehlte es dieser noch an einem gemeinsamen, festgeregelten Kirchengesange. Gebet und Gesang waren in dieser Zeit schon die wesentlichsten Bestandtheile des christlichen Gottesdienstes, doch wurden beide noch nicht in einer, für alle Gemeinden gültigen, feststehenden Ordnung geübt. Diese unterlag vielmehr anfangs zweifellos nationalen Einflüssen; jedenfalls in den Ländern, welche eigene Bibelübersetzungen hatten, wie Aegypten, Aethiopien, Persien, Syrien u. s. w. Erst durch die Synodalbeschlüsse in späteren Jahrhunderten wurde allmälig eine, für alle Länder feststehende Ordnung des Cultus eingeführt. Dadurch gewann dann auch der Kirchengesang eine Entwickelung nach bestimmter Richtung. Bisher waren es natürlich vorwiegend griechische und hebräische Weisen, nach welchen der christliche Kirchengesang geübt wurde, und auch als dieser sich selbstständiger zu entfalten begann,

Digitized by Google

knüpfte er an die griechische Musikpraxis an. Juden und Griechen waren hauptsächlich die ersten Bekenner des Christenthums, und es ist deshalb nicht anders denkbar, als dass neben dem althebräischen Psalmengesange, welcher dem neuen Glauben zunächst vollkommen entsprach, auch die griechische Gesangsweise im ersten christlichen Cultus Eingang fand. Ein selbstständig ausgebildetes Tonsystem scheinen die Juden nicht gehabt zu haben; nur die Griechen brachten ein solches der jungen christlichen Kunst entgegen, das sich in viel reicherer Mannichfaltigkeit entwickelt hatte, als der neuen Praxis bequem war; diese vereinfachte es daher zunächst ganz bedeutend: sie legte das griechische Octachord ihrem künstlerischen Schaffen zu Grunde und gewann damit erst die Möglichkeit der Entfaltung einer selbstständigen Melodik. Wohl kannten auch die Griechen das Octachord, allein ihrer Musikpraxis entsprach das Tetrachord vielmehr, und so gehen die Theoretiker ebenso wie die Praktiker immer wieder auf dies zurück. Den Griechen, wie überhaupt den vorchristlichen Völkern, galt der Gesangton noch nicht als Baustein, aus dem klingende Tonformen zu bilden sind, sondern er war ihnen vielmehr fast ausschliesslich das geeignetste Hülfsmittel, mit seiner sinnlich zwingenden Naturgewalt der Sprache grössere Eindringlichkeit zu geben. Namentlich nach dieser Richtung hat er für die griechische Sprache höchste Bedeutung gewonnen; diese hatte sich durch die Macht des rein sinnlich wirkenden Tons zu einer, von keiner andern Sprache erreichten Fülle von äusserst künstlich und echt künstlerisch gefügten Formen entwickelt. Daher machten auch die griechischen Theoretiker das Tetrachord zur Grundlage ihrer Untersuchungen und des ganzen Systems, weil innerhalb eines solchen sich die gewöhnliche Rede hält. Ferner wird hieraus erklärlich, dass sie den Ton und das Intervall zur Grundlage der eifrigsten Untersuchungen machten. In dem Bestreben: die Rhythmik der Sprache immer entschiedener herausbilden zu helfen, wird die Speculation zu immer erneuter Theilung des Intervalls veranlasst, nicht nur um eine reichere Modulation der Stimme zu ermöglichen, sondern auch, um immer mehr charakteristische Intervallenverhältnisse zu gewinnen und sie wurden demgemäss auf die chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechter geführt. Innerhalb der engen Grenzen derselben war natürlich eine freie Entfaltung der selbstständigen Melodie nicht möglich. Für das Christenthum gewann der Gesang allmälig eine ganz andere Bedeutung. Dies gab der Entwickelung der Menschheit eine neue Richtung; erzeugte ein ganz neues Leben, welches dann auch der Tonkunst erst das rechte Object für eine selbstständige künstlerische Gestaltung zuführte. Die wunderbaren Schätze, welche es im Innern des Menschen erschloss, drängten nunmehr auch nach künstlerischer Entäusserung in klingenden Tonformen, und so wurde zunächst die selbstständige Melodie erzeugt, bei welcher sich die einzelnen Töne nicht zusammenfügen, um die Recitation der Rede zu unterstützen, sondern um eine selbstständige Form zu bilden. So entstanden die ersten gesungenen christlichen Hymnen, die sich zwar selbstredend auf dem Grunde des alten Systems erhoben, aber unter veränderter Anwendung desselben. Nachdem diese neue Praxis bereits mehrere der selbstständigen Hymnen erzeugt hatte, erschien es, um eine sichere Basis für die weitere Entfaltung des Gesanges zu gewinnen, nothwendig, die gewonnenen Resultate in ein bestimmtes System zu bringen. Es geschah dies, wie erwähnt, nach Analogie des griechischen Systems, oder im Grunde dadurch, dass man aus diesem ausschied, was für diese neue Anschauung nicht förderlich wurde. Der heil. Ambrosius (von 374—397 Bischof von Mailand) wird als derjenige genannt, welcher die vier diatonischen Tonreihen:

von *D* — (als erster Ton*): *Protus; primus*),
von *E* — (als zweiter Ton: *Deuterus; secundus*),

---

*) Ton gleichbedeutend mit Tonleiter.

von *F* — (als dritter Ton: *Tritus; tertius*),
und von *G* — (als vierter Ton: *Tetrardus quartus*),

festhielt und sie sind als sogenannte Kirchentonarten über 1000 Jahre die Grundlage für den Kirchengesang geblieben. Sie stimmen mit den entsprechenden griechischen Tonleitern überein, aber ihre Anwendung wurde jetzt eine andere. Dadurch, dass der christliche Geist diese Tonleitern im Grossen anschaute und als Ganzes erfasste, und zugleich das Verhältniss der einzelnen Töne innerhalb derselben genau berücksichtigte, gelangte er zu jenen selbstständigen Melodien, die als erste wirkliche Kunstproducte zu betrachten sind. Es war hiermit der einzig richtige Weg eingeschlagen, zu einem gemeinsamen Kirchengesange zu gelangen, und wenn der Ambrosianische Gesang es noch nicht wurde, so hat das hauptsächlich seinen Grund wohl nur darin, dass Ambrosius noch die alte sprachliche Rhythmik nicht vollständig aufgab. Guido von Arezzo nennt die Hymnen des heil. Ambrosius metrische Gesänge, die »so gesungen wurden, als wenn die Füsse der Verse scandirt werden«. Dadurch blieb der Gesang noch national beschränkt, die freie Entfaltung der Melodik noch gehemmt. Diese erfordert ihren selbstständigen Rhythmus, welcher den sprachlichen zwar berücksichtigt, aber so, dass sie ihn in eigener Weise darstellt. Gregor der Grosse gab der Entwickelung des kirchlichen Gesanges diese Richtung, und in dieser neuen Phase heisst er deshalb der Gregorianische Gesang — oder *Cantus planus* (franz.: *plain chant*), weil die Töne desselben wenn auch nicht durchweg von gleichem Zeitwerth, doch der reicheren sprachlichen Metrik entkleidet sind. Diese bleibt nur noch von geringem Einfluss auf die Entwickelung der Melodie, bei der schon die Spuren einer musikalisch selbstständigen Rhythmik erkennbar sind. Sie zeigt sich zunächst in den Verzierungen und Melismen, mit denen früh schon die Melodien ausgestattet wurden. Auch beim gregorianischen Gesange erhielt nicht jede Silbe nothwendig nur einen Ton, sondern einzelne auch mehrere. Die authentische Abschrift des gregorianischen Antiphonars — die Sammlung der liturgischen Gesänge, welche Romanus, einer der beiden vom Papst Hadrian 790 an Kaiser Karl zur Verbreitung des gregorianischen Kirchengesanges gesandten römischen Sänger — nach St. Gallen brachte, enthielt eine Reihe hierauf bezüglicher Vorschriften. Ferner sind unter den Notenzeichen jener Zeit, den sogenannten Neumen, mehrere, welche solche Melismen andeuten. Die Selbstständigkeit der gregorianischen Melodie wurde namentlich schon dadurch gewahrt, dass sie eine neue Darstellung des strophischen Versgefüges versuchte. Wie die Silben und Worte zu metrischen Versen und diese wiederum zu Zeilen verbunden werden, so in der Melodie die Töne zu kleineren Einheiten — in unserm Sinne Takt genannt — und diese wiederum zu grösseren, so dass diese als eine Nachbildung des Verses erscheinen; aber innerhalb dieser ganzen Construction verfuhr man mit grosser Freiheit. Noch viele Jahrhunderte hindurch war das Hauptaugenmerk der melodieerfindenden, besonders begabten Männer auf die einheitliche Darstellung des Verses und der Strophe gerichtet; während sie das Metrum in mannichfaltiger Weise musikalisch nachbilden. Dem entsprechend vollzog sich auch dieser ganze Gestaltungsprocess vorwiegend an den, im Grossen gegliederten Psalmenversen, und dem entsprechend angelegten christlichen Cultusgesängen und vor Allem an den metrisch gegliederten Hymnen, die wirklich gesungen wurden. Beim sogenannten Collectengesang oder dem Choraliterlesen wurden auch im gregorianischen Gesange noch anfangs wenigstens zweifellos Quantität und Accentuation genau beobachtet. Das Vaterunser, das Glaubensbekenntniss, die Evangelien und Episteln, wie die Litaneien wurden nicht blos gebetet, sondern auch gesungen, vorherrschend auf einem Ton mit Berücksichtigung der Quantität der Silben, weshalb auch häufig der Text mit Accenten versehen ist. Die Schlussfälle nur sind durch besondere Intervallenschritte ausgezeichnet; ebenso auch die Interpunction u. dergl. Bei dieser Art des mehr recitirenden Gesanges machte sich gleich-

falls eine, mehr dem Wesen der Tonleiter als Octachord entsprechende Anschauung, wie sie seit Gregor herrschend wurde, geltend. Dieser grosse Förderer christlichen Gesanges erweiterte das Tongebiet zunächst dadurch, dass er den vier Tonleitern des heil. Ambrosius — die authentische genannt wurden — vier neue — die plagalen — zufügte. Die authentische Tonleiter erscheint aus zwei Hälften zusammengesetzt, von denen die erste eine Quinte *d—a*; die zweite eine Quarte *a—d* enthält; die plagale Tonleiter gewinnt man nun dadurch, dass das Verhältniss umgekehrt, die letzte Hälfte dieser Tonleiter zur ersten wird: der erste authentische Ton *D E F G A H C D* ergab dem entsprechend als ersten plagalen *A H C D E F G A;* der zweite authentische *E F G A H C D E* den zweiten plagalen *H C D E F G A H;* der dritte authentische *F G A H C D E F* den dritten plagalen *C D E F G A H C;* der vierte authentische *G A H C D E F G* den vierten plagalen *D E F G A H C D.* In dieser Reihenfolge wurden diese verschiedenen Töne als Kirchentöne bezeichnet: der erste authentische von *D* als erster, der erste plagale von *A* als zweiter, der zweite authentische von *E* als dritter, der zweite plagale von *H* als vierter Kirchenton u. s. f., so dass der fünfte Kirchenton seine Tonleiter mit *F*, der sechste mit *C*, der siebente mit *G* und der achte mit *D* begann. Dass die spätere Theorie diese Construction fortsetzte und zwölf, sogar 16 Kirchentöne lehrte, oder sie auch auf sechs reducirte, kommt hier nicht weiter in Betracht. Die Praxis beschränkte sich auf die oben erwähnten acht. Namentlich bei dem Collectengesange wurden für jeden dieser Kirchentöne einzelne charakteristische Töne vorwiegend angewendet und diese gewannen auch bei der selbstständigen Melodiebildung besondere Berücksichtigung. Es wurden gewisse melodische Formeln für jeden einzelnen Kirchenton (oder *Modus)* feststehend, welche man Tropen nannte, und durch welche daher die Tonart leicht zu bestimmen ist. Diese erkannte man ferner an der Repercussion, d. i. das in jeder Kirchentonart am meisten gebräuchliche Intervalle, die sogenannte Choralnote. Es ist dies im ersten, dritten, fünften und siebenten die Quint, im zweiten und ersten die Terz, im vierten und achten die Quart. Andere Kennzeichen der Tonart konnten weiterhin der Umfang — *Ambitus* — der Melodie sein, und der Finalton wie der Anfang. Im Allgemeinen hatten am Anfange die authentische und die plagale Melodie entgegengesetzte Bewegung; jene strebt aufwärts (zu ihrer Quinte), diese abwärts zu ihrem ursprünglichen sie erzeugenden Grundton. So lange man sich bei der Melodiebildung innerhalb einer Octave hielt, konnten natürlich Umfang und Finalton ein sicheres Merkmal der Tonart sein; allein nur zu bald überschritt man diesen Umfang, fügte jeder Kirchentonart je einen Ton nach oben und unten zu, und einzelne Theoretiker lehren von einer 9, selbst 10tönigen Tonleiter. Weiterhin wurde in dem Bestreben, den Tonreichthum für jeden einzelnen Modus zu erweitern, das Verfahren der Transposition angewendet. Der regelmässige Finalton ist für den ersten und zweiten Kirchenton *D*; für den dritten und vierten *E*; für den fünften und sechsten *F* und für den siebenten und achten *G* und der *Cantus regularis* endete auch mit diesem Finalton; allein daneben übte man auch den *Cantus* oder *tonus transpositus* der transponirt ist, am liebsten nach der Quarte oder Quinte des regulären. Die weitere Entwickelung führte dann auf sogenannte Mischtöne *(toni mixti)* und Neutraltöne *(toni neutrales)*, die weder völlig authentisch noch völlig plagal geführt sind. Der Mischton hält sich im Umfange der beiden verbundenen Tonleitern, er steigt bis zur Octave, wohl auch noch höher und fällt auch bis zur Quart des plagalen Tons; der Neutralton erhebt sich nicht über die Sext und fällt nicht unter die Terz, so dass er weder die authentische noch die plagale Tonart bestimmt ausprägt. Diese Erweiterungen des ursprünglich eng begrenzten Systems gingen alle aus dem Bestreben hervor: der selbstständig entwickelten Melodie ein möglichst weites und grosses Gebiet für ihre Entfaltung zu schaffen. Wir

Digitized by Google

zeigten, wie das ambrosianische System schon durch den Drang: Melodien zu erzeugen, der im Christenthum erst lebendig wurde, geschaffen und wie dann im gregorianischen Gesange dies System in sich gefestigt und zugleich macht- und glanzvoll erweitert wurde. Auf seinem Grunde erhoben sich dann jene Hymnen und geistlichen Volkslieder, in denen die höchste religiöse Begeisterung wunderbar ergreifenden Ausdruck findet, und die zugleich als erste Kunstwerke des in Tönen künstlerisch bildenden Menschengeistes zu betrachten sind. Länger als ein Jahrtausend haben sie in den Herzen der Gläubigen jene religiöse Begeisterung entzündet, welche sie erzeugte, und heute noch üben sie dieselbe wunderbare Wirkung, welche namentlich das Mittelalter mit Staunen erfüllte, so dass man diese Cultusgesänge als direct vom Himmel stammend betrachtete. Eine Antiphoner in St. Gallen aus dem 10. Jahrhundert enthält eine Zeichnung, den heiligen Gregor darstellend, einem Schreiber die »Neumen« — seine Hymnen — dictirend; auf der Schulter sitzt die himmlische Taube, die göttliche Inspiration darstellend, welche Paulus Diakonus, der Zeitgenosse des Papstes, auf der Schulter desselben sitzend gefunden zu haben versichert. Wie dann im Laufe der Jahrhunderte dieser gregorianische Gesang in ganz consequenter Entwickelung zur Mehrstimmigkeit führen musste, welche wohl keins der vorchristlichen Völker anders kannte und übte, als höchstens an dem, durch die natürliche Organisation der Singstimmen bedingten, zunächst wohl nur antiphonischen Quinten- und Octavengesange; wie das ganze System dadurch mancherlei Veränderungen erfuhr und wie endlich, namentlich unter dem Einflusse des Volksgesanges und der selbstständig entwickelten Instrumentalmusik, unser modernes Tonsystem aus ihm emportrieb, das ist hier nicht weiter zu verfolgen. Erwähnt sei nur noch, dass sich Gregor bei seinem Antiphonar zur Aufzeichnung der Cultusgesänge der, seiner Zeit üblichen Notenzeichen — der Neumen bediente. (Ueber diese, wie über Gregors Lebensumstände, über Kirchentonarten u. s. w. siehe die betreffenden Artikel dieses Werkes.)

A. Reissmann.

Gregorio, Annibale, italienischer Tonsetzer, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunders zu Siena, war daselbst Kapellmeister an der Kathedrale und Mitglied der Akademie der Intronati. Er veröffentlichte von seiner Composition fünfstimmige Madrigale (Venedig, 1617) und *»Sacrae cantiones et lamentationes* 2, 3 *et* 4 *vocum«* (Siena, 1620).

Gregorius, P., Kirchencomponist zu Anfange des 17. Jahrhunderts, von dem ein Werk: *»Encomium, verbo incarnato, ejusdemque matri musicis numeris decantatum«* (Ingolstadt, 1618) im Drucke erschien. †

Gregory, s. Gregor.

Greibe, Ernst Friedrich Wilhelm, geschätzter deutscher Basssänger, geboren 1754 zu Hildesheim, debütirte 1778 auf dem Theater zu Eisenach als Fabricius in dem Singspiel »Lottchen am Hofe«, war später in Braunschweig und seit 1786 am königl. Nationaltheater zu Berlin engagirt, woselbst er u. A. 1788 den Pedrillo in »Belmonte und Constanze«, 1794 den Basilio im »Figaro« und den Sprecher in der »Zauberflöte« bei den ersten Aufführungen dieser Opern sang. Er starb am 9. April 1811 zu Berlin. — Seine Gattin, Maria Theresia G., geborene Engst, war 1750 zu Berlin geboren und betrat schon 1760 in Colmar zuerst die Bühne. Mit ihrem Gatten zugleich debütirte sie 1786 am Nationaltheater zu Berlin und wurde als Sängerin und Schauspielerin für das ältere Rollenfach daselbst engagirt. Im J. 1810 pensionirt, starb sie am 31. Aug. 1820 zu Berlin.

Greindl, Joseph, deutscher Componist, geboren 1758 in Morbach, war ein Schüler Albrechtsberger's in Wien und wurde später Kapellmeister am Stephansdome daselbst. Er starb 1826 zu Wien. Man kennt von ihm Sinfonien, Sextette, drei Quintette, vier Quartette, ein Monodrama »Hero« u. s. w. Seine »Wiener Tonschule« hat sein Schüler, der Ritter von Seyfried herausgegeben.

Digitized by Google

Greiner, Johann Karl, deutscher Instrumentenmacher, geboren 1743 zu Wetzlar und ebenda am 8. Oktober 1798 gestorben, erlernte anfangs das Tischlerhandwerk, welches er jedoch bald mit dem eines Clavierbauers vertauschte, indem seine Vorliebe für Mechanik in demselben mehr Spielraum fand. Hohlfeld's Erfindung des Bogenflügels (s. d.) weiter verfolgend, verband er einen solchen auf Anregung des Abts Vogler mit einem Fortepiano, so dass dies den oberen, jenes den unteren Instrumenttheil einnahmen und beide Theile gekoppelt werden konnten. Der Instrumentkörper hatte eine Länge von 1,11, eine Breite von 0,17 und eine Höhe von 0,314 Meter. Dies Instrument, welches den Ruf G.'s verbreitete, soll jedoch in seiner Zeit schon wenig befriedigt haben und ist später auch nicht mehr beachtet worden. Dasselbe führte jedoch G. zur Absicht, ein Instrument zu bauen, das die Eigenheiten der Orgel, des Fortepianos und des Bogenclaviers vereinigte, über welches die Frankfurter Zeitung vom 2. Novbr. 1798 Manches berichtet. Sein Tod verhinderte die vollendete Darstellung seiner Idee, die sein Vetter und Gehülfe Hans G. nach G.'s Tode, zu Stande zu bringen versuchte, wahrscheinlich ohne Erfolg, denn später hat man nichts mehr darüber gehört. †

Greiner, Johann Martial, deutscher Violinvirtuose, geboren am 9. Febr. 1724 zu Constanz am Bodensee, widmete sich dem Studium der Theologie und trieb nebenbei Violinspiel. Als er nach dreijähriger Uebung mit einem Violinconcert sich öffentlich hören liess, fand er so grossen Beifall, dass er auf vielfaches Zureden sich ganz der Kunst zu widmen beschloss. Um dem Einspruche seiner Eltern zu entgehen, begab er sich mit geringer Habe heimlich nach Innsbruck und fand im Jesuitenseminar daselbst, durch seine Kunst eingeführt, längeren freien Aufenthalt. Ein reicher Dilettant, der im Begriff stand, Italien zu bereisen, nahm ihn mit nach Padua und Venedig. In letzterer Stadt starb jedoch dieser Gönner, und G. scheint sich darnach wieder nach Deutschland gewandt zu haben, denn er befand sich bald darauf zu München bei Ferrandini, dem Vater des damaligen Kapellmeisters, der ihn drei Jahre lang in seinem Hause unterhielt. Hier lernte er unter vielen namhaften Künstlern auch Angelo Colonna aus Venedig kennen, dessen Umgang und Unterricht G. weiter förderten und dessen persönliche Bemühungen ihm einen Ruf nach Padua als ersten Violinisten verschafften. Sein Dirigent und Vorbild daselbst war Tartini. Von Padua aus erhielt er eine Anstellung in dem Hoforchester zu Stuttgart, wo er zunächst unter des Oberkapellmeisters Jomelli Direktion 21 Jahre lang thätig war und zugleich Schüler wie Hofmeister, Laborde u. v. A. heranbildete. Im J. 1775 wurde er als fürstl. hohenlohe'scher Hofmusikdirektor nach Kirchberg berufen, woselbst er im J. 1792 allgemein geachtet und geehrt sein ruhmvolles Leben endete. Von Compositionen G.'s ist nie etwas bekannt geworden. Eine ausführlichere Lebensbeschreibung von ihm schrieb Junker; dieselbe befindet sich in Meusel's Museum Band I. Stück 3, reicht jedoch nur bis zu G.'s Ernennung zum Hofmusikdirektor in Kirchberg. †

Greiner, Johann Theodor, deutscher Instrumentalcomponist, von dem um 1782 einige Claviertrios im Manuscript in Deutschland sich vortheilhaft bekannt machten. Im J. 1784 erschienen von ihm zu Amsterdam 12 Sinfonien in zwei Heften und sechs Flötenduos.

Greininger, Augustin, ein deutscher Tonsetzer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte *Cantiones sacrae a* 1, 2 *et* 3 *voci* mit und ohne Instrumente (Augsburg, 1681). Vgl. *Corn. a Beughem Bibliogr. mathem. p.* 56. †

Greisen, Albert, begabter deutscher Componist, geboren am 24. April 1814 zu Frankfurt a. O. als Sohn eines Instrumentenmachers, erging sich, ohne eigentlichen theoretischen Unterricht gehabt zu haben, schon früh in Compositionsversuchen, deren Frucht Quartette, Quintette und eine Oper »Die Liebe auf dem Lande« war. Zelter, auf ihn aufmerksam geworden, nahm ihn 1832 nach Berlin und zügelte seinen Schaffensdrang durch contrapunktische Uebungen.

Nach Zelter's Tode fand G. Aufnahme in der Musikschule der Akademie und wurde Compositionsschüler Rungenhagen's, als welcher er mit einer Motette, sowie mit einem Instrumentalsatz am 3. Juni 1834 den Preis davontrug. Leider starb er schon am 11. April 1836 und hinterliess ein Oratorium, eine Sinfonie, Kammermusikwerke u. s. w., Beweise eines sehr bedeutenden schöpferischen Talentes.

Greiter, Matthias, latinisirt Greiterius, Dichter geistlicher Lieder, der erst Mönch und von 1524 bis zu seinem am 20. Decbr. 1550 zu Strassburg erfolgten Tode Musiker war. Er gab laut Gesner's *Partit. univ. lib.* 7 *tit.* 3 ein »*Elementale musicum*« heraus. Döhring in seiner Choralkunde (1865) berichtet Seite 31 und 38 über G., dass zwei bisher Luther zugeschriebene Melodien von ihm herrühren, so wie dass er auch der angebliche Componist der unter seinen acht Psalmenliedern befindlichen Gesänge »Es sein doch selig alle die«: *f f g a f g h c*, und »O Herre Gott, begnade mich«: *e a a g e g a h*, die zuerst im Strassburger Kirchenamt des Jahres 1525 eine Stelle fanden, gewesen sei; erstere Melodie findet sich auch in den später erschienenen französischen Psalmen. Eine Sammlung weltlicher Lieder für vier Stimmen vom J. 1548, welche auch einige Gesänge G.'s enthält, befindet sich in der Bibliothek zu Zwickau. Vgl. ferner das Historische Register des Naumburg. Gesang-Buchs p. 33 und Wetzel's Lieder-Historie p. 349. †

Greith, Karl, reich begabter, gediegener Tonsetzer und geschickter Dirigent, geboren am 21. Febr. 1828 zu Aarau in der Schweiz, verlebte seine Jugendjahre zu St. Gallen und oblag dort den Gymnasialstudien. Sein Vater, Joseph G., Chorregent an der Kathedrale, pflegte des Knaben früh hervortretendes Talent zur Musik und beschäftigte ihn selbst auf dem Chore, wo er bald als Organist sich bethätigte, bald unter den Instrumentalisten als Flötenbläser mitwirkte, Sängerproben leitete, kurz in einem Wirken heranwuchs, das den Keim legte zu seiner späteren Gewandtheit als Dirigent und ihn mit allen kirchlichen und liturgischen Gebräuchen vertraut werden liess. Mit dem 18. Jahre erwählte G. die Musik zu seinem Lebensberufe und wurde dem Meister C. Ett nach München in die Schule gegeben. Nach dessen frühem Ableben vollendete er bei C. L. Drobisch in Augsburg seine Studien und kehrte nach zweien Jahren gründlicher und rastloser Arbeit nach St. Gallen zurück. Dort wurden ihm die Musiklehrerstellen an den städtischen Schulen übertragen, ihm die Leitung von Gesangvereinen anvertraut, und er selbst vollendete sein erstes grosses Werk, das Oratorium »Der heilige Gallus«, welches 1849 in Winterthur unter seiner Direktion aufgeführt, grossen Beifall und die aufmunterndste Theilnahme fand. Weitere Aufführungen von G.'s Melodramen »Frauenherz«, und »die Waise aus Genf« zu St. Gallen, sowie einer Sinfonie zu St. Gallen und Basel erhöhten und befestigten mehr und mehr die Gewissheit, dass mit diesen Werken ein bedeutendes Talent sich Bahn gebrochen habe. Im J. 1854 begab sich G. nach Frankfurt a. M., wo er mehrere Jahre als Musiklehrer wirkte und bei kunstsinnigen Freunden und Schülern ein ehrenvolles Andenken hinterliess, als er als Professor an das Collegium Maria Hilf zu Schwyz berufen wurde. Dort arbeitete er rastlos an Heranbildung eines guten und geschulten Kirchenchores und wirkte als echter, künstlerischer Lehrer, der die Jugend für die Musik und damit für das Schöne und Reine begeistert. Nur schwer trennte sich G. von solchem Wirken, um dem alternden Vater in seiner Stellung in St. Gallen als Stütze und Ersatz zu dienen. Als Chordirektor an der St. Gallenschen Kathedrale wirkte G. von 1861 an zehn Jahre lang, kämpfte mit zahllosen Schwierigkeiten und arbeitete und opferte für Kunst und Gottesdienst nach besten Kräften; denn nichts galt ihm höher, als die Verschmelzung dieser Beiden. G.'s Werke für die Kirche sind: ein Requiem, 7 Vocalmessen, 5 Instrumentalmessen, eine grosse Anzahl Marienlieder voll süssesten Andachtshauches, 2 Litaneien, 2 Ave Maria, Motetten u. s. w.

Mit Ausnahme des Requiem (Winterthur, 1857) sind alle diese Werke seit 1862 entstanden. Liebe und Hingabe für künstlerisches Schaffen, das frei und still sich bethätigen darf, liessen G. zu dem Entschlusse gelangen, seine Stellung in St. Gallen aufzugeben. Seitdem lebt er in München allein seiner Kunst, und nun wurden in ihm auch Melodien wach zur Belebung geselliger Kreise, vor allem aber zur Freude, Erhebung und Beseligung der Jugend. Dieser neuesten Periode G.'s entstammen: 3 Singspiele (Jung Rubens, der Mutter Lied, der verzauberte Frosch), voll schöner Weisen für Einzel- und Chorvortrag, ferner Lieder für zweistimmigen Frauenchor, ausgezeichnet durch die Wahl der Texte und hinreissend durch den fröhlich edlen Hauch, der über ihnen allen weht und mehreres Andere dieser Art. In dem zu Fr. Witt's »Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik« gehörigen Vereinscataloge (Regensburg, 1873) begegnet uns G. auch vielfach als sachkundiger, gediegener und dabei wohlwollender Musikkritiker.

Grell. Ein Ausdruck, der, ursprünglich von Farben und Farbeneffekten gebraucht, auch auf Töne und tonische Wirkungen übertragen wird. Wie er dort diejenigen Färbungen bezeichnet, die den Augennerv stark afficiren, so werden hier diejenigen Klangfarben und Instrumenten-Zusammenstellungen »grell« genannt, die das Ohr heftig erschüttern. Solche Instrumentalfarben sind z. B. die der Trompete, der Posaune, der Piccolflöte. Der gute Geschmack fordert, dass diese Instrumente in Orchestercompositionen in nur mässiger Zahl, nicht zu lange hintereinander und in einer geschickten Satzweise verwendet werden, welche ihre Kraft und Frische hervortreten lässt, ohne sie als harte und unangenehme geltend zu machen. Demgegenüber tadelt man als grelle Instrumentation entweder die Ueberladung des Orchesters mit den ebengenannten oder anderen Instrumenten von starkem und schneidenden Tone, oder die unschöne Setzart, welche die Härte derselben nicht genügend mildert; oder man will mit diesem Ausdruck die unpassende Verwendung scharfklingender Instrumente zum Vortrage sanfter Melodien bezeichnen. Fehler dieser Art entspringen theils aus einem Haschen nach Effekt, theils aus einer zu starken Richtung auf die rein sinnliche Seite der Musik, bei Neueren häufig auch aus einer gewissen Ueberreizung, die an den mässigeren und bescheideneren Klangfarben nicht mehr Genüge finden lässt. Aber hin und wieder ist auch das Grelle wohl am Platz, namentlich in Text- und Programm-Musiken; in der Oper z. B. haben die besten Meister mitunter Veranlassung genommen, Persönlichkeiten von bösem, rohen oder wilden Charakter, oder besonders heftige Affekte durch grelle Tonwirkungen zu illustriren. In der Militärmusik ist grelle Instrumentation nicht nur unvermeidlich, sondern wird sogar gefordert; denn da diese Musik im Freien wirken, und weithin gehört werden soll, so macht sie sehr starke Tonmassen und die schärfsten Klangfarben nöthig.

W. W.

Grell, Eduard August, einer der grössten Kenner und Verehrer altkirchlicher Tonkunst, namentlich des Palästrinastyls, wurde am 6. Novbr. 1800 zu Berlin geboren, wo sein Vater Organist und Glockenist an der Parochialkirche war. Das musikalische Talent gab sich sehr frühzeitig bei G. kund, in Folge dessen er schon vor seinem sechsten Jahre beim Organisten Joh. Karl Kaufmann Clavierunterricht erhielt. Dazu gesellten sich später Gesang und die Anfangsgründe der Theorie beim Bischof Ritschl, dem damaligen Collaborator am grauen Kloster-Gymnasium, das G. behufs seiner wissenschaftlichen Ausbildung besuchen musste. Schliesslich übernahm Zelter die vollständige tonkünstlerische Ausbildung des strebsamen und talentvollen Knaben. Auf die angelegentliche Empfehlung dieses Meisters hin erhielt G. bereits mit 16 Jahren das Organistenamt an der St. Nicolaikirche, als Nachfolger Joh. Gottlieb Lehmann's. Im J. 1817 trat er in die Singakademie, mit welchem Institute er schliesslich auf's Innigste verwuchs, besonders nachdem er 1832 zu deren Vicedirigenten (neben Rungenhagen, dem er eine zuverlässige Stütze

wurde) gewählt worden war. Schon vorher zum königl. Musikdirektor ernannt, wurde er 1839 nach dem Tode L. Hellwig's auch als Hof-Domorganist angestellt; 1843 ward er zum Lehrer des neu errichteten königl. Domchors berufen, legte diese Stelle aber 1845 wieder nieder und wurde bei dieser Gelegenheit mit dem Rothen Adlerorden ausgezeichnet. Bereits 1841 war er zum ordentlichen Mitgliede der musikalischen Section der königl. Akademie der Künste ernannt worden; später wurde er Lehrer bei der Musikschule derselben und ertheilte dort noch im J. 1874 Unterricht in der freien Vocal- und Instrumentalcomposition. Ebenso war er längere Zeit hindurch Lehrer beim königl. Institute für Kirchenmusik. Im J. 1852 wurde er zum Mitgliede des Senats der Akademie und 1853, nach Rungenhagen's Tode, zum ersten Direktor der Singakademie erwählt. Im J. 1858 erhielt er den Titel eines Professors der Musik und 1864, nach Meyerbeer's Ableben, den Orden *pour le mérite*. Hinzugefügt sei, dass alle diese Auszeichnungen nicht blos den würdigsten, sondern auch den stillsten und bescheidensten Künstler trafen. Was G. als Lehrer einer unabsehbaren Reihe ausgezeichneter, durch ihn dem Ernsten und Höchsten zugeführter Schüler, sowie als sorgsamer Dirigent für den reinen, edlen Chorgesang gethan, wird in Berlin unvergesslich bleiben. Es erübrigt noch, einen Blick auf seine reiche, ohne Ostentation vollzogene Compositionsthätigkeit zu werfen, die in der Kirchenmusik ihren Mittelpunkt fand. In den etwa 60 Werken dieser Gattung, bestehend aus Motetten, Cantaten, Psalmen, Hymnen und einem Oratorium »Die Israeliten in der Wüste« interessirt durchgängig der in der Neuzeit selten gewordene reine und kunstreiche Satz in Verbindung mit einer nicht hervorragenden, aber gemüthvollen melodischen Erfindung. Das mit Recht angestaunte contrapunktische Meisterwerk aus dieser Sammlung ist jene sechszehnstimmige Messe, welche im J. 1861 wiederholt in der Singakademie zur Aufführung gelangte und 1874 daselbst neue Bewunderung erregte. Mit ihr hat G. seinem compositorischen Wirken ein in die späteste Nachwelt hinausragendes Denkmal gesetzt. Seine übrigen Compositionen sind zahlreiche Lieder für Männerstimmen (für die Zelter'sche Liedertafel geschrieben) und für gemischten Chor, sowie ein- und zweistimmige Gesänge mit Pianofortebegleitung; von den letzteren ist das Duettino »Lorbeer und Rose« op. 6 in ganz Deutschland beliebt gewesen. Der reinen Instrumentalmusik abhold, ist es erklärlich, dass G. ausser einer Ouvertüre für Orchester (1824 aufgeführt) und Orgelpräludien nichts für Instrumente geschrieben hat. An Bearbeitungen veröffentlichte er die »Choralmelodien sämmtlicher Lieder des Gesangbuches zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden« (Berlin, 1833), welche für die Ausführung durch Militär-, Universitäts-, Seminar-, überhaupt Männer-Chöre bestimmt sind. — G.'s Oheim, Otto G., war ein vielseitig gebildeter Sänger und lange Zeit hindurch zugleich ausübender Künstler. Geboren 1773 zu Berlin, war er seit 1794 Solist der Singakademie und sang 1804 auch Parthien in der Berliner italienischen Oper. Im J. 1808 wurde er als Kammersänger des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt angestellt und trat auch mehrere Male auf der Opernbühne zu Wien auf. Aber schon 1810 kehrte er nach Berlin zurück, sang den Belmonte in Mozart's »Entführung«, den Cinna in Spontini's »Vestalin« und andere Rollen auf dem königl. Theater, beschränkte jedoch später seine Gesangthätigkeit auf die Singakademie, die Zelter'sche Liedertafel und auf Concerte. Nach seinem Rücktritt von der Bühne war er als Geheimer Hauptbank-Secretair angestellt worden und starb als solcher am 17. Juni 1831 zu Berlin.

Grell, Joseph, ein Tonkünstler und höherer Hausbeamter des Grafen Potocki, machte 1795 durch den Hamburger Correspondenten eine Erfindung bekannt, durch die in kürzester Zeit Tonwerkzeuge der verschiedensten Art so vervollkommnet werden sollten, dass dieselben die besten ihres Gleichen überböten. Ein Weiteres ist jedoch über diese seltsame Erfindung nicht bekannt geworden. Vgl. Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. — Ein anderer G.,

Joseph Ephraim mit Vornamen, geboren 1771 zu Berlin und gestorben 1821 ebendaselbst als Prediger an der Marienkirche, gab zum Reformationsjubiläum »Dr. Martin Luther's geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über Musik, von neuem gesammelt« (Berlin, 1817) heraus. †

Gren, Jonas, berühmter schwedischer Orgelbauer, der 1715 zu Stiernsund geboren war, 1733 seine Kunst bei Dan. Strähle erlernte und von 1748 bis zu seinem 1765 im März erfolgten Tode zu Stockholm selbstständig wirkte. Er soll nach Hülpher in Gemeinschaft mit Strähle viele bedeutende Werke in Schweden gebaut haben. †

Grenerin, Henri, französischer Theorbenvirtuose und Musiklehrer aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte in Paris ein Werk »*Livre de théorbe*«, welches dem Marschall Sully zugeeignet ist.

Grenet, französischer Balletcomponist, war Concertdirektor zu Lyon und starb 1761 zu Paris. Von seinen Werken kam 1739 »*Le triomphe de l'harmonie*« und 1759 »*Apollon, berger d'Admète*« in der Grossen Oper zu Paris zur Aufführung. — Ein französischer Musikliebhaber dieses Namens, Claude de G., geboren 1771, studirte die Musik besonders bei Kuhrt in Dresden und veröffentlichte in Paris Concerte, Sonaten und andere Instrumentalwerke seiner Composition.

Grenié, Gabriel Joseph, französischer Musikliebhaber und Freund mechanischer Beschäftigungen, geboren 1756 zu Bordeaux, gestorben 1837 zu Paris, ist Erfinder des allgemein beliebt gewordenen *Orgue expressif*, über welches Instrument er 1829 im Pariser *Journal des débats* eine Reihe von Artikeln veröffentlichte.

Grenier, Name mehrerer französischer Tonkünstler. Der eine derselben brachte 1767 zu Paris einen Akt der Oper *Théonis* zu Gehör und 1773 die Musik zu *Bellérophon*. — Ein Anderer, Oboevirtuose, führte im Concert spirituel zu Paris 1787 eine Sinfonie concertante für zwei Oboen von seiner Composition auf, welche sich Beifall erwarb. — Am bekanntesten ist der Harfenist und Componist Gabriel G., der zu Ende des 18. Jahrhunderts als Cembalist der Oper zu Paris angestellt war und 1792 und später verschiedene Werke für Dilettanten herausgab; bekannter von diesen sind: »*Recueil de VI romances p. le Pfte., op. 2*« (Paris, 1793) und »*Premier recueil de divertiss. p. Harpe et Viol. obl. op. 7*« (ebendas., 1794), sowie einige Sonaten für Harfe. †

Grenser, eine Familie von Instrumentenbauern und Tonkünstlern, deren Namensschreibweise früher Gränsser gewesen ist. Der älteste derselben, Karl Augustin G., Sohn eines Landmannes zu Wiehe in Thüringen, wurde am 11. Novbr. 1720 geboren, erlernte die Blasinstrumentenfabrikation seit 1733 bei dem Instrumentbauer Pörschmann zu Leipzig, ging 1739 nach Dresden und gründete daselbst 1744 eine eigene Fabrik für diesen Kunstzweig. Seine Tonwerkzeuge, besonders die Flöten, welche mit drei bis sieben Mittelstücken und einer bis vier Klappen gefertigt wurden, galten lange für die besten damaliger Zeit und verschafften G. den Titel eines kursächsischen Hofinstrumentbauers. Zu dieser vorzüglichen Bauweise der Instrumente befähigte G. besonders seine musikalische Bildung, indem er selbst auch die Flöte wie die Clarinette trefflich blies. Obgleich G. noch bis zum 4. Mai 1807 lebte, trat er seine Fabrik schon 1796 seinem Schüler, Neffen und Schwiegersohn, Heinrich G., dem Sohn seines jüngeren Bruders Johann Friedrich G. (geboren 1726, gestorben 1780, über dessen Leben und musikalisches Wirken nichts weiter bekannt ist), ab. — Dieser Neffe Augustin G.'s, Johann Heinrich Wilhelm G., geboren am 5. März 1764 zu Lipprechtsroda in Thüringen und gestorben am 12. Decbr. 1813 zu Dresden, lernte von 1779 bis 1786 die Instrumentbaukunst bei seinem Oheim und mehrte nach Uebernahme des Geschäfts den grossen Ruf der Firma noch durch mancherlei Erfindungen, besonders durch die des »Clarinettbasses«, nicht zu verwechseln mit der Bassclarinette (s. d.). Dies Instrument, von G. 1793 erfunden, fand, trotzdem es in erster Zeit Aufsehen erregte, nie eine

weitere Anerkennung, obgleich dessen Tonreich, bis zum *H* reichend, einer leichten Behandlungsweise und eines schönen Klanges sich erfreut haben soll. Mehr über dasselbe berichtet Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. — Sein Sohn Heinrich Otto G., geboren am 14. Febr. 1808 erbte das väterliche Geschäft, verkaufte es jedoch sehr bald anderweitig. — Der Gründer der Fabrik, Augustin G., hatte zwei Söhne. Der älteste derselben, Karl Augstin G., geboren am 2. Mai 1756 zu Dresden und ebendaselbst am 8. Jan. 1814 gestorben, hatte sich als Instrumentbauer besonders etablirt, doch ist über seine Thätigkeit nichts Hervorragendes bekannt geworden. Sein jüngerer Bruder, Johann Friedrich G., 1758 zu Dresden geboren und am 17. März 1794 zu Stockholm als königl. schwedischer Kammermusiker gestorben, war ein guter Oboebläser, in Folge dessen er 1780 die Stellung, in welcher er starb, erhielt. Auch als Componist war dieser G. nicht ungeschickt, wofür sechs Flötentrios von ihm, 1779 bei Hummel in Berlin erschienen, Zeugniss ablegen. Ausserdem sind noch mehrere achtenswerthe Compositionen im Manuscript erhalten geblieben, von denen ein Fagottconcert und einige Sinfonien bekannter geworden sind. Noch sind drei Söhne des jüngeren Instrumentbauers Karl Augustin G. zu nennen. Der älteste derselben Karl August G., das berühmteste Glied der ganzen Familie, wurde am 14. Decbr. 1794 zu Dresden geboren und starb am 26. Mai 1864 zu Leipzig. Er zeigte frühzeitig Talent zur Musik und wurde als Wunderkind bekannt, indem er schon im 6. Lebensjahre mit seinem Vater Duette auf der Flöte à bec öffentlich vortrug. Bald aber vertauschte er dies Instrument mit der Querflöte, auf der ihn der herzogl. kurländische Hofmusiker Knoll unterrichtete. Neun Jahre alt trat er mit diesem Instrumente schon in Concerten auf und erfreute sich grossen Beifalls. Von 1806 bis 1808 gab er während der Badezeit Concerte zu Teplitz, und war von 1810 bis 1813 Mitglied des Orchesters des Dresdner Stadtmusikers Krebs, in welchem er die musikalische Literatur in ihren Meisterwerken kennen lernte und noch Unterricht beim damaligen königl. sächsischen Jagdhautboisten Steudel nahm, ebenso Violine und Cello zu spielen erlernte. Endlich, 1814, folgte er einem Rufe nach Leipzig, wo er als erster Flötist des Concert- und Theaterorchesters eine seiner Neigung entsprechende Stellung fand. Im J. 1843 wurde er als Inspector und Lehrer des Leipziger Conservatoriums angestellt und bildete als solcher viele Schüler auf seinem Hauptinstrumente trefflich aus. G. war auch wissenschaftlich sehr gebildet. Er war fast aller europäischer Sprachen mächtig und hat, die Flöte betreffend, der Leipziger musikalischen Zeitung (Jahrg. 1824 und 1828) mehrere Aufsätze geliefert, ebenso den Artikel »Flöte« im »Hauslexikon«, das 1835 bei Breitkopf und Härtel erschien, geschrieben. Von Compositionen von ihm ist nur sein op. 1 bekannt: *Trois grands Duos pour deux Flûtes.* Sein jüngerer Bruder, Friedrich August G., geboren zu Dresden am 6. Juli 1799, gestorben zu Leipzig am 10. Decbr. 1861, dessen Hauptinstrument ebenfalls die Flöte war, war als Violinist und Pauker des Leipziger Orchesters bis zu seinem Tode angestellt, und der jüngste dieser drei Brüder, Friedrich Wilhelm G., geboren zu Dresden am 5. Nov. 1805, gestorben zu Leipzig am 5. Januar 1859, wirkte in den Jahren von 1827 bis 1856 als Cellist in demselben Orchester. Seine gesellschaftlichen Talente besonders haben ihm ein freundliches Andenken verschafft. †

Grenzbach, Ernst, deutscher Tonkünstler, geboren im J. 1812 und als Musiklehrer und Dirigent in Kassel thätig, componirte ein- und mehrstimmige Lieder, sowie eine Oper, betitelt: »Eine Nacht in Smyrna«.

Gresemund, Theodor, deutscher Gelehrter, geboren zu Speier und gestorben 1512 als Generalrichter des Erzstiftes Mainz, hat unter vielen anderen Schriften auch einen die Musik mit betreffenden »*Dialogus in septem artium liberal. defensionem*« (Mainz, 1494) herausgegeben. †

Gresham, Sir Thomas, der Gründer der Londoner Börse, geboren 1519 zu London und gestorben am 21. Novbr. 1579 als »königl. Kaufmann« und

Ritter ebendaselbst, hat sich durch Stiftung eines wissenschaftlichen Collegiums, dessen Einrichtung in der Schrift: »*The Life of the professors of Gresham-College etc.*« genauer beschrieben ist, auch um die höhere Tonkunst verdient gemacht. Denn unter den sieben aus den Einkünften des Börsengebäudes besoldeten Professoren der Anstalt befand sich auch einer der Musik, der wöchentlich je zwei Stunden Theorie, Gesang- und Instrumentkunde zu lehren verpflichtet war. Der erste derselben war John Bull, nachdem er zu Oxford die musikalische Doctorwürde erhalten hatte; derselbe trat 1597 diese Stellung an. Unter oft ausgezeichneten Lehrern und durch eine Parlamentsakte 1768 neu organisirt, besteht dieses Institut noch heutigen Tages. †

Gresham'sches Collegium, s. den vorigen Artikel.

Gresnick, Antoine Frédéric, ein in Frankreich und England ehedem beliebter Operncomponist, geboren 1752 zu Lüttich, machte noch sehr jung seine Musikstudien im Lütticher Collegium zu Rom und vollendete dieselben bei Sala in Neapel. In der Theaterliste letzterer Stadt vom J. 1780 findet er sich bereits als Operncomponist verzeichnet, doch ist von seinen damaligen Werken nichts mehr vorhanden. Man weiss nur, dass er bald nach diesem Jahre in London und 1784 wieder in Italien war, wo er in Sargono seine komische Oper »*Il Francese bizarro*« aufführte. Ein Jahr später abermals in London, schrieb er daselbst mit günstigstem Erfolge die Opern »*Demetrio*«, »*Alessandro nell' Indie*«, »*La donna di cattivo umore*« und 1786 für die Mara »*Alceste*«, worauf er zum Musikdirektor des Prinzen von Wales ernannt wurde. Im J. 1791 besuchte er Paris, von wo aus man ihn als Orchesterchef des grossen Theaters nach Lyon berief. Seine 1793 dort zuerst aufgeführte Oper »*L'amour exilé de Cythère*« machte die Runde über die französischen Bühnen und führte ihn nach Paris zurück, wo er von 1795 bis 1799 nicht weniger als 16 Opern componirte, von denen »*Eponine et Sabinus*«, »*La forêt de Sicile*«, »*Les faux mendiants*«, »*L'heureux procès*«, »*Rencontres sur rencontres*« und »*Le rêve*« die namhaftesten sind. Er starb schon am 16. Oktbr. 1799 zu Paris, aus Kummer, wie man sagt, weil seine Oper »*Léonidas ou les Spartiates*« durchfiel und eine andere »*Le forêt de Brahma*« nicht aufgeführt wurde. — Seine Schreibweise war eine einschmeichelnd gefällige, in der Harmonie aber sehr oberflächliche. Ausser Opern schrieb er auch kleinere Gesang- und Instrumentalstücke von keinerlei weiteren Bedeutung.

Gresset, Jean Baptiste Louis de, einer der anmuthigsten und liebenswürdigsten französischen Dichter, geboren 1709 zu Amiens und als Director der Akademie und Historiograph ebendaselbst am 16. Juni 1777 gestorben, verfasste u. A. einen »*Discours de l'harmonie*« (Paris, 1737), der Aufsehen machte und in Folge dessen auch zu Amsterdam und Berlin erschien.

Gressler, Friedrich Salomon, ein gefällig schreibender deutscher Componist, war um 1780 Organist zu Triptis bei Meissen und seit etwa 1791 Cantor, Organist und Lehrer zu Sulza in Thüringen. Die leichtere Musikliteratur kennt von ihm: Sechs Sonaten für Clavier (Leipzig, 1781), Clavierstücke und Sonaten (Leipzig, 1787), *Sonate per l'arpa*, Gesänge edler deutscher Patrioten, in Hinsicht auf Frankreichs Revolution, mit Clavierbegleitung (1793) und sechs Lieder beim Clavier (Camburg, 1802). — Bedeutender in derselben Compositionsrichtung ist sein Sohn Franz Albert G., geboren am 14. Decbr. 1804 zu Sulza. Derselbe erhielt seinen musikalischen Unterricht seit 1810 in dem gräfl. Werthern'schen Institute zu Schlossbeichingen, wohin sein Vater versetzt worden war und von 1822 an auf dem neu errichteten Seminare zu Erfurt, in welchem Männer wie M. G. Fischer (Orgel), L. E. Gebhardi (Theorie) und J. J. Müller (Pianoforte) unterrichteten. Nach absolvirtem Seminarcursus wurde er 1826 Hauslehrer bei einer Familie auf Schloss Ellen und 1827 Lehrer an einer städtischen, 1833 an der Ober-Töchterschule zu Erfurt. Durch Composition und Veröffentlichung von instructiven Clavier- und Orgelstücken, sowie von einfachen Liedern ist er in seiner Zeit allgemein bekannt geworden.

Grétry, André Ernest Modeste, einer der berühmtesten und populärsten Componisten der komischen und lyrischen Oper, dessen natürliche und doch ideale musikalische Ausdrucksweise unübertroffen geblieben ist, wurde am 11. Febr. 1741 zu Lüttich geboren, wo sein Vater Violinist war. Seine erste musikalische Erziehung erhielt das sehr schwächliche Kind in der Maitrise des Collegialstifts St. Denis zu Lüttich, an welcher Kirche sein Vater zeitweise als Vorgeiger fungirte. Von seinen frühesten Lehrern sind Leclerc, der spätere Musikmeister am Strassburger Münster, und der Organist Ranekin die einzig bemerkenswerthen. Seltsame autodidaktische Compositionsversuche aber zeigten, wie mächtig G.'s Talent rang, sich Bahn zu brechen, und die Vorstellungen einer italienischen Gesellschaft, durch die G. Opern von Pergolese, Galuppi u. s. w. kennen lernte, boten ihm eine Anregung, die man für sein ganzes Leben entscheidend nennen kann. Um die Mittel zu einem Studienaufenthalt in Italien zu gewinnen, componirte er 1759 so gut es anging, eine Messe, die er dem Domcapitel seiner Vaterstadt widmete, welches sich darauf hin auch wirklich veranlasst sah, ihn in das Lütticher Collegium zu Rom zu bringen, wo er sich fast fünf Jahre hindurch eifrigen Musikstudien bei Casali hingab, ohne jedoch, wie er selbst naiver Weise zugesteht, in der Harmonie und im Contrapunkt es sonderlich weit zu bringen. Er hatte in Rom bereits einige Sinfoniesätze und italienische Scenen componirt, als er von den Unternehmern des Theaters Alberti beauftragt wurde, das Intermezzo »*Le vendemiatrice*« (die Winzerinnen) in Musik zu setzen. Der enorme Beifall, den dasselbe fand, veranlasste ihn, seine Studien noch einige Jahre in Rom fortzusetzen. Endlich, im J. 1766, fasste er, begeistert von der Partitur zu »*Rose et Colas*« von Monsigny, die ihm ein französischer Gesandtschaftssecretair geliehen hatte, den Entschluss, nach Paris zu gehen, und er brach am 1. Jan. 1767 von Rom auf, verweilte jedoch längere Zeit in Genf, um durch Unterrichtgeben die Mittel zu gewinnen, in der französischen Hauptstadt anständig aufzutreten, was ihm auch gelang. Dort machte er auch die Bekanntschaft Voltaire's, componirte Favart's Operntext zu »*Isabelle et Gertrude*« und erntete bei Aufführung des Werkes reichen Beifall. In Paris hatte G. zwei Jahre lang mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen. Kaum, dass er von einem ganz unbekannten Dichter einen Text, »*Les mariages Samnites*« erhalten konnte, den er in Musik setzte, aber nur um das Werk, welches keine Bühne annehmen wollte, in einer Concertaufführung beim Prinzen von Conti kalt aufgenommen zu sehen. In seiner Gemüthsverstimmung nahm sich der schwedische Gesandte, Graf Creutz, wohlwollend seiner an und verschaffte ihm von keinem Geringeren als Marmontel das Textbuch zu der Oper »*Le Huron*«, deren Partitur G. in noch nicht sechs Wochen herstellte und die bei ihrer durch Graf Creutz und den berühmten Opernsänger Cailleau betriebenen Aufführung, im August 1769, eine enthusiastische Aufnahme fand, welche sich nach der bald darauf erscheinenden »*Lucile*« (worin das weltbekannte Quartett »*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*«) und nach »*Le tableau parlant*« bis zum Unerhörten steigerte. G.'s Ruhm unter den französischen Operncomponisten war damit fest begründet, denn Publikum wie Kritik verherrlichten ihn, die alten Anhänger Lulli's und Rameau's und die Parteigänger Piccini's fanden in seiner Musik Aehnlichkeit und geistige Verwandtschaft mit der ihrer Ideale, und die früher unzugänglich gebliebenen Dichter drängten sich an ihn; selbst Voltaire schickte ihm zwei Stücke zur Composition. Von 1770 bis 1775 lieferte er die Opern: »*Sylvain*«, »*Les deux avares*«, »*L'amitié à l'epreuve*«, »*Zémire et Azor*«, »*L'ami de la maison*«, »*Le Magnifique*«, »*La rosière de Salency*« und »*La fausse magie*«, die mehr oder weniger alle reich an den reizvollsten Nummern sind. Nur für die ernste Oper gebrach es ihm an durchgreifenden Musikfarben, und seine Versuche auf diesem Gebiete: »*Céphale et Procris*« (1775), »*Andromaque*« (1780), »*Aspasie*« und »*Denis le tyran*« hatten trotz herrlicher Einzelheiten keinen Erfolg. Von den übrigen, bis 1803 geschriebenen Opern, welche die Begeisterung des

Publikums rege erhielten, seien als die vorzüglichsten noch genannt: »*La caravane du Caïre*«, »*Panurge*«, »*Anacréon chez Polycrate*« und vor Allen »*Raoul, barbe-bleue*« und »*Richard, Coeur de lion*« mit Texten von Sedaine. Die durch Méhul und Cherubini heraufgeführte neue Opernrichtung veranlasste G., es mit diesen nervigeren Talenten aufnehmen zu wollen und der Opernbühne die Partituren zu »*Pierre le grand*«, »*Lisbeth*«, »*Guillaume Tell*« und »*Elisa*« zuzuführen, allein er vermochte damit seine Rivalen nicht zu besiegen und sah selbst seinen früheren Ruhm den Zeitbestrebungen gegenüber dahinwelken, als es plötzlich der Sänger Elleviou mit wunderbarem Erfolge unternahm, G. in seinen kostbaren Schöpfungen »*Richard, Coeur de lion*«, »*Le tableau parlant*«, »*L'ami de la maison*« und »*Zémire et Azor*« wieder zum Liebling des Tages zu machen, der G. denn auch bis zu seinem Tode blieb. Die Revolution hatte ihn zwar seines Vermögens und dreier blühender Töchter beraubt, Regierung aber wie Publikum suchten ihn vielmöglich zu entschädigen. Er wurde Mitglied der französischen Akademie, Professor und Mitdirektor des Pariser Conservatoriums, Ritter der Ehrenlegion und auch seinen letzten schwächeren Compositionen fehlte nicht der Beifall der Pietät. G. hat die Declamation zum Muster des musikalischen Ausdrucks genommen und vornehmlich nach Wahrheit der Sprache und gefälligem Gesang mit Glück gestrebt. In diesem Bestreben erreichte er allerdings weder Gluck an Tiefe, noch Mozart an Fülle, doch die treffende musikalische Charakteristik seiner Personen und seine anmuthige, gemüthvolle und fliessende Melodik werden ihn immer als bedeutenden Tondichter hinstellen. Von seinen 50 Opernpartituren wurden die ersten 34 (bis »*Guillaume Tell*«) in Kupfer gestochen. Auch als Schriftsteller ist er bekannt durch die »*Mémoires ou essai sur la musique*« (4 Bde., Paris, 1789; 2. Aufl. in 3 Bdn. 1797; 3. Aufl. 1812; neue Ausg., Brüssel, 1829; deutsch: »Grétry's Versuche über die Musik«, von Karl Spazier, Leipzig, 1800); ferner durch das politisch-sociale Werk »*La vérité etc.*« (Paris, 1801); durch die Schrift »*Méthode simple pour apprendre à préluder etc.*« (Paris, 1802) und endlich durch die in seinen letzten Jahren gearbeiteten »*Réflexions d'un solitaire*«, die zwar angekündigt, aber nicht erschienen sind. G. starb am 24. Septbr. 1813 zu Ermenonville in J. J. Rousseau's Eremitage, die er käuflich an sich gebracht hatte. Erst nach einem langwierigen Prozesse erlangte 1828 seine Vaterstadt Lüttich das Recht, G.'s Herz in das ihm errichtete Denkmal aufzunehmen. Eine bronzene Statue wurde ihm im Sommer 1842 auf dem Platze vor der Universität zu Lüttich errichtet. — Von den drei Töchtern G.'s zeichnete sich die zweite, Lucile G., geboren um 1770 zu Paris, durch ein frühreifes Musiktalent, welches ihr Vater selbst sorgfältig ausbildete, besonders aus. Dreizehn Jahr alt, schrieb sie schon die Operette »*Le mariage d'Antoine*, welche sehr beifällig 1786 in der *Comédie italienne* aufgeführt wurde. Ein Jahr später folgte von ihr »*Toinette et Louis*«, welche Oper aber weniger gefiel. Um diese Zeit trat sie in eine nicht glückliche Ehe und starb schon im J. 1794 in der Blüthe ihres Lebens.

Gretsch, ausgezeichneter deutscher Violoncellist, war um 1770 in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg angestellt und starb im J. 1784. Er soll auch in der Composition die gründlichsten Kenntnisse besessen haben und hinterliess ausser wenigem Gedruckten drei Violoncellconcerte und acht Solos in Manuscript. †

Gretschmar, Johann, s. Kretschmar.

Greulich, Adolph, deutscher Pianist und Claviercomponist, geboren 1819 zu Posen, zeigte frühzeitig ein reges, selbstständiges musikalisches Streben. Bis zum 17. Jahre sich selbst überlassen, übte er sich autodidaktisch auf dem Pianoforte und fand dann erst in dem Cantor W. Fischer in Brieg einen guten Musiklehrer. In Breslau begann er bald darauf theoretische Studien, musste dieselben aber, weil er das Stundengeld nicht erschwingen konnte, wieder aufgeben. Nach bitteren Lebensschicksalen erhielt er endlich die Stelle eines

Erziehers in einem adligen Hause zu Warschau. Die Bekanntschaft, die er dort mit einigen Schülern Chopin's machte, regte ihn zu erneuten Studien und Compositionsversuchen mächtig an, und er begab sich endlich auf längere Zeit nach Weimar, wo er in Fr. Liszt einen wohlwollenden Gönner und Berather fand. Im J. 1858 kam er als Musiklehrer nach Schitomir in Südrussland, von wo aus er als Professor des Clavierspiels an das Katharinen-Institut nach Moskau berufen wurde, in welcher Stellung er 1868 starb. Seine Compositionen sollen von grosser Befähigung Zeugniss ablegen.

Greulich, Karl Wilhelm, vortrefflicher deutscher Pianist und Musiklehrer, geboren am 13. Febr. 1796 zu Kuntzendorf unterm Walde bei Löwenberg in Schlesien, wo sein Vater Cantor und Organist war und den Sohn seit dessen fünftem Jahre im Clavier-, später auch im Orgelspiel unterrichtete. Im J. 1808 kam G., von seinem Vater zum Theologen bestimmt, auf das Gymnasium zu Hirschberg, wo er vom Organisten Kahl mit ausserordentlichem Erfolge weiter in der Musik unterrichtet wurde und nun diese zum Lebensberufe wählte. Zu diesem Zwecke ging er 1812 behufs höherer Ausbildung nach Liegnitz, und, da er dort sich nicht befriedigt fand, 1816 nach Berlin, wo ihn B. Romberg, B. A. Weber und L. Berger, die sein Talent und seinen Feuereifer zu schätzen wussten, mit Rath und That unterstützten, Letzterer sogar ihm uneigennützig Unterricht im Clavierspiel und in der Composition ertheilte, so dass er bald zu den fertigsten Claviervirtuosen Berlins zählte. Rastlos bildete er sich an Meistern des Pianofortespiels, welche Berlin besuchten und deren persönliche Bekanntschaft er zu machen sich angelegen sein liess, weiter und ertheilte selbst einen von weit und breit her in Anspruch genommenen Musikunterricht, ebenso wie seine Compositionen die beifälligste Aufnahme fanden. Aufgemuntert durch die glänzende Anerkennung seiner Leistungen vollendete er 1828 eine grosse Pianoforteschule in vier Abtheilungen (Berlin, 1828), die von Gleichmann in der »Cäcilia« Bd. 14 p. 265 u. ff. eine eingehende und überwiegend günstige Besprechung erfuhr. Unter seinen zahlreichen Schülern sind zu nennen: der Prinz Georg von Cumberland (der nachmalige König Georg V. von Hannover), von dem er den Titel eines Kapellmeisters erhielt, ferner der spätere Kapellmeister Karl Eckert (bis 1826) und die berühmte Henriette Sontag vor ihrer Abreise von Berlin nach Paris. G. starb zu Berlin im J. 1837. Von seinen Compositionen sind etwa 40 Werke gedruckt, bestehend in Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, in Rondos, Variationen, Divertissements, Uebungsstücken, Polonäsen, Märschen und Tänzen für Pianoforte, sowie in einer Anzahl von Liedern, Alles in seiner Zeit sehr beliebt und gesucht, nach seinem Tode aber der Vergessenheit anheimgefallen.

Greytter, Matthias, s. Greiter.

Griebel, eine deutsche Musikerfamilie, deren Glieder bis in die neueste Zeit hinein der königl. Kapelle in Berlin als Kammermusiker angehörten. Der Vater derselben ist Johann Heinrich G., geboren 1769 zu Berlin, ein Schüler des berühmten Fagottisten Ritter. Nachdem er sich in Concerten als fertiger Bläser ausgezeichnet hatte, trat er 1793 in das Orchester des königl. Nationaltheaters seiner Geburtsstadt, dem er bis 1832 angehörte. In letzterem Jahre pensionirt, starb er am 1. Novbr. 1852 zu Berlin. — Sein ältester Sohn, Heinrich G., geboren 1796 zu Berlin, wurde im Oboeblasen vom Kammermusiker F. Westenholz unterrichtet und zu einem anerkannten Virtuosen dieses Instrumentes herangebildet. Schon 1815 gehörte er der königl. Kapelle an und ertheilte nebenbei auch einen guten Clavierunterricht. Einige unwesentliche Compositionen für Pianoforte und für Oboe von ihm sind auch im Druck erschienen. Er starb am 1. Aug. 1841 zu Berlin. — Der andere Sohn Johann Heinrich's, Julius G., geboren am 25. Octbr. 1809, lernte frühzeitig bei seinem Vater Violoncello und beim Kammermusiker Lehmann Horn, wählte auch das letztere, auf dem er sich 1823 mit Beifall öffentlich hören liess, zu seinem Hauptinstrumente, gab es jedoch später aus Gesundheitsrücksichten wieder auf

und warf sich bei Max Bohrer, so lange derselbe der Berliner Hofkapelle angehörte, aufs Violoncellspiel, worin er sich bald auszeichnete. Am 1. Jan. 1827 wurde er als königl. Kammermusiker angestellt und war in der Folgezeit eine Stütze der Ries'schen und der Zimmermann'schen Quartett-Soireen in Berlin, wie er denn auch erfolgreiche Concertreisen in das Ausland unternahm. Er wurde im J. 1872 pensionirt und durch einen Orden ausgezeichnet. Componirt hat er Lieder und einige Violoncellostücke. — Der jüngste Sohn Johann Heinrich's Ferdinand G., geboren 1818 zu Berlin, erhielt schon früh im Violinspiel den Unterricht Léon de St. Lubin's, der ihn auch in das Orchester des königsstädtischen Theaters zog. Seine Virtuosenbildung vollendete er bei Ch. de Bériot und sammelte seitdem auf Kunstreisen, besonders 1842 in Schweden, Dänemark und England bedeutende Erfolge. Er ging hierauf nach Amerika, liess sich endlich als Concertspieler und Musiklehrer in New-York nieder, starb aber schon im J. 1847 daselbst.

Griechische Musik. Der Eifer, mit welchem die Philosophen und Kunstschriftsteller des alten Griechenland sich über das Wesen, die Bedeutung und die Geschichte der Musik aussprechen, beweist, dass diese Kunst in der griechischen Entwickelungsgeschichte einen eben so wichtigen Platz einnahm als die übrigen Künste. Seit den neueren Forschungen auf diesem Felde durch Fortlage, Bellermann, Westphal und Marquardt in Bezug auf die Harmonik, J. H. H. Schmidt auf die Metrik und Rhythmik ist es möglich geworden, wenn nicht ein vollständiges Bild, wenigstens einen deutlichen Umriss von der altgriechischen Musik zu gewinnen und die äusserlichen Mittel kennen zu lernen, durch welche sie jene, uns freilich unerklärliche, von den Alten aber nie genug gepriesene Wirkung hervorbrachte. Die wichtigsten Quellen zum Studium der griechischen Musik sind die drei Sammelwerke: I. des Meibom (Aristoxenus, 320 v. Chr, Euklid der Mathematiker, 200 v. Chr., Pseudo-Euklid, 1. Jahrh. n. Chr., Nikomachus, 150 n. Chr., Alypius, 200 n. Chr. [?], Gaudentius, 400 n. Chr. [?], Bacchius, 250 n. Chr. [?], Aristides Quintilianus, 250 n. Chr. [?], Martianus Capella, 350 n. Chr. [?]); II. des Wallis, *Opera mathemat. Tom. II*, (Ptolemäus, dessen Commentator Porphyrius, 250 n. Chr., Bryennius, 1300 n. Chr.); III. des Vincent, *Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* (Anonymus, auch von Fr. Bellermann herausgegeben, Pachymeres und diverse kleinere Schriften); endlich die Werke des Theon von Smyrna (130 n. Chr.), des Boëtius (500 n. Chr.) und des Michael Psellus (1050 n. Chr.). Alle diese Schriftsteller sind entweder Pythagoräer, welche eine wissenschaftliche Begründung der Musik versuchen, wie Ptolemäus, Nikomachus, Theon, Euklid der Mathematiker; oder Aristoxenianer, welche die praktische Seite der Musik ins Auge fassen, wie Pseudo-Euklid und der Anonymus; oder Eklektiker wie die übrigen. Sie sämmtlich sind sogenannte Harmoniker: von der Rhythmik handeln nur Aristoxenus in seinen »rhythmischen Fragmenten«, Aristides in seiner Harmonik, Bacchius und der spätere Martianus Capella; endlich finden sich zahlreiche Stellen von allgemein musikalischem Interesse in den Schriften des Aristoteles (dessen Cap. 19 der Problemata ausschliesslich die Musik bespricht), Plato, Athenäus, Pollux und Plutarch (*de musica*, musikgeschichtlich).

Die griech. Musik zerfällt nach der Eintheilung des Aristoxenus in theoretische und praktische Musik. Die erstere handelt von der Harmonik, Rhythmik und Metrik, die letztere von der Ausführung der verschiedenen Musikgattungen (Organik), von der Kunst des Kithara- und Aulos-Spieles (Kitharistik, Auletik), sowohl allein als zum Gesang, von der Singekunst für sich selbst betrachtet (Odik), von der orchestischen und mimischen Darstellung, von der chorischen und der dramatischen Musik (Hypokritik).

I. Die Harmonik handelt nach der Eintheilung des Aristoxenus 1) vom Klange (Phtongos), 2) von den Scalen (Systemata), 3) vom Intervall (Diastema), 4) von den Transpositionsscalen (Tonoi), 5) vom Tongeschlecht, 6) von der melodischen Composition (Melopöie) nebst der Modulation (Metabole).

1) Die Entstehung und Hervorbringung des **Klanges** bildet den Anfang der musikalischen Theorie, sowohl des Pythagoras, welcher die Zahlenverhältnisse, als auch des Aristoxenus, welcher das Gehör zum Ausgangspunkt nimmt.

2) Die Basis aller griechischen **Systeme** (**Scalen**) bildet das **Tetrachord**, d. h. eine aufsteigende diatonische, mit dem Halbton beginnende Folge von vier Klängen im Umfang der reinen Quarte, z. B. *h c d e* und *e f g a*. Die Zusammensetzung von vier derartigen Tetrachorden, und zwar so, dass die beiden ersten wie die beiden letzten den Schluss- und Anfangston gemeinsam haben (Synaphe), während der zweite und der dritte durch ein Ganzton-Intervall (den diazeuktischen Ton) getrennt sind, bildet die Grund-Tonleiter der Griechen, welche, durch ein Ganzton-Intervall in der Tiefe (Proslambanomenos) erweitert, fünfzehn Töne umfasst und unsrer Mollscala (absteigend, nicht alterirt) entspricht.

Tetr. Tetr. Tetr. Tetr.

A H c d e f g a Diazeuxis *h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$

Dies die Tonleiter des Alterthums, welche auch zur Grundlage der Theorie des Mittelalters genommen wurde; die Namen ihrer fünfzehn Töne sind, von der Tiefe angefangen ausser dem schon erwähnten Proslambanomenos (»der Hinzugenommene«) *A*: Hypate *H* (Tiefste), Parhypate *c* (Nebentiefste) und Lichanos *d* (Zeigefinger) des tiefsten Tetrachords oder Hypaton; Hypate *e*, Parhypate *f* und Lichanos *g* des mittleren Tetrachords oder Meson, Mese *a* (Mittelsaite); Paramese *h* (Nebenmittlere), Trite $\bar{c}$ (dritte), Paranete $\bar{d}$ (nebenhöchste) und Nete $\bar{e}$ (höchste) des unverbundenen Tetrachordes oder diezeugmenon. Trite $\bar{f}$, Paranete $\bar{g}$ und Nete $\bar{a}$ des höchsten Tetrachordes oder Hyperbolaion: Benennungen, welche von den Saiten der Kithara auf die Töne im Allgemeinen übertragen wurden. Die Tonleiter der älteren Pythagoräer war nach demselben Princip zusammengesetzt, nur war sie von geringerem Umfang, insofern sie nur zwei unverbundene Tetrachorde (eine Octave von *e* bis $\bar{e}$) umfasste. Ausser der Grund-Scala von fünfzehn Tönen, giebt es noch eine von elf Tönen, welche durch drei verbundene Tetrachorde (und dem Proslambanomenos) gebildet wird und Synemmenon heisst:

A H c d e f g a b $\bar{c}$ $\bar{d}$.

Dies System wird auch metabolisches genannt, weil es die Modulation in die Unterdominante vermittelt. Ein drittes System endlich, das sogenannte grösste oder unveränderliche, umfasst nicht allein die fünfzehn Töne des diazeuktischen Systems, sondern auch die vier des Synemmenon-Tetrachords und besteht somit aus achtzehn Tönen, unter welchen freilich zwei doppelt gesetzt sind ($\bar{c}$ und $\bar{d}$).

3) Die **Intervalle** werden von Aristoxenus eingetheilt 1) nach der Grösse, 2) nach Consonanzen und Dissonanzen, 3) nach der Zusammensetzung, 4) nach Geschlechtern, 5) nach der geraden oder ungeraden Zahl der Vierteltöne (enharmonischen Diësen), aus denen sie bestehen. Nach der **Grösse** unterscheidet er kleine Intervalle: Halbton (Hemitonion), Ganzton (Tonos), kleine Terz (Trihemitonion), grosse Terz (Ditonus) — und grosse Intervalle: Quarte (Diatessaron), Quinte (Diapente), Octave (Diapason), sowie deren Wiederholung durch Versetzung in eine höhere Octave: Undecime (Diapason cum Diatessaron), Duodecime (Diapason cum Diapente), Doppeloctave (Disdiapason); endlich kleine Sexte (Tetratonum), grosse Sexte (Tetratonum cum Hemitonion), kleine Septime (Disdiatessaron oder Pentatonum), grosse Septime (Pentatonum et Hemitonion). Die älteren Pythagoräer (z. B. Philolaus) bedienten sich auch der Namen Epogdous für den Ganzton, Harmonia für die Octave, Syllabe für die Quarte, Dioxeia für die Quinte und Diësis für den Halbton. Unter **Consonanzen** (Symphonoi) versteht Aristoxenus (wie auch die Schule des Pythagoras) die Quarte, Quinte und Octave; unter **Dissonanzen** (Diaphonoi) alle Intervalle, welche den Umfang der Quarte nicht erreichen, sowie die grosse

Quarte, die kleine Quinte, beide Sexten und beide Septimen. Den Charakter der Symphonie bezeichnet Aelian durch den Vergleich mit einem aus Wein und Honig gemischten Getränk, in welchem weder Wein noch Honig herauszuschmecken sei, während dagegen in der Diaphonie jeder der Bestandtheile seine Individualität bewahre. Neben dieser Eintheilung der Intervalle lehrten die Pythagoräer noch eine andere complicirtere, in Homophonien (Einklänge), Antiphonien (Octaven) und Paraphonien (Quarte und Quinte, bei Gaudentius auch die grosse Terz und der Tritonus). Ptolemäus, welcher das Pythagoräische System zum Abschluss brachte, nimmt viererlei Arten der Intervalle an: Homophona (Einklang und Octave), Symphona (Quinte und Quarte), Emmele oder melodische Intervalle (Terz und Secunde) und Ekmele, unmelodische Intervalle (Sexte und Septime).

Die unzusammengesetzten Intervalle (asyntheta) werden durch zwei zusammenhängende Stufen der Tonleiter gebildet, also im diatonischen Geschlecht durch den Halb- und den Ganzton. Die zusammengesetzten (Syntheta), aus zwei nicht unmittelbar aufeinanderfolgenden Stufen der Tonleiter und alle diese Intervalle sind in der Aristoxenischen System-Lehre fähig, ein System zu bilden; Ptolemaeus dagegen lässt nur die Intervalle von der Grösse der Octave an als System gelten. Das Charakteristische in jedem System ist die innere Beschaffenheit der Intervalle, d. h. die Stellung der Halb- und Ganztöne, durch welche auch die Form des Systems bestimmt wurde; das der Octave erscheint in sieben verschiedenen Formen, welche Harmonien, Modi, Octavengattungen genannt werden. Die sieben Modal-Scalen sind:

1. die Mixolydische *h—h*, Hypate Hypaton — Paramese

   H c d e f g a h

2. die Lydische *c—c*, Parhypate Hypaton — Trite diezeugmenon

   c d e f g a h c

3. die Phrygische *d—d*, Lichanos Hypaton — Paranete diezeugmenon

   d e f g a h c d

4. die Dorische *e—e*, Hypate Meson — Nete diezeugmenon

   e f g a h c d e

5. die Hypolydische *f—f*, Parhypate Meson — Trite hyperbolaion

   f g a h c d e f

6. die Hypophrygische *g—g*, Lichanos Meson — Paranete hyperbolaion

   g a h c d e f g

7. die Hypodorische od. Lokrische *a—a*, Mese — Nete hyperbolaion

   a h c d e f g a.

Gaudentius erklärt die Zusammensetzung der Octavengattungen aus den Intervallen der Quarte und der Quinte und demzufolge theilt er die erwähnten sieben Octavengattungen ein in solche, welche die Quarte in der Tiefe, die Quinte in der Höhe haben, wie die drei ersteren:

Quarte. Quinte.
H c d e f g a h Mixolydisch

Quarte. Quinte.
c d e f g a h c Lydisch

Quarte. Quinte.
d e f g a h c d Phrygisch

und solche, wo der umgekehrte Fall stattfindet, wie die vier letzteren:

Quinte. Quarte.
e f g a h c d e Dorisch

Quinte. Quarte.
f g a h c d e f Hypolydisch

Quinte. Quarte.
g a h c d e f g Hypophrygisch

Quinte. Quarte.
a h c d e f g a Hypodorisch.*)

Diese bis jetzt unberücksichtigt gebliebene Eintheilung des Gaudentius ist sehr wichtig für das richtige Verständniss der antiken Harmonien, und namentlich werden dadurch die Westphal'schen Theorien im Wesentlichen bestätigt. Bei der lydischen und hypolydischen Scala einerseits, der phygischen und hypophrygischen andererseits erscheint das gleiche Quarten- und Quintenverhältniss, nur in umgekehrter Folge: jene beiden sind aus der Quarte *c—f* und der Quinte *f—c*, diese aus der Quarte *d—g* und der Quinte *g—d* zusammengesetzt. Hieraus ist zu schliessen, dass in den beiden lydischen Tonarten der Ton *f*, in den beiden phrygischen der Ton *g* den Charakter der heutigen Tonica hatte. Der Unterschied zwischen den beiden Unterarten derselben Gattung liegt im Finalton, welcher in den mit »hypo« bezeichneten Scalen Tonica, in den andern Dominante ist. Im Hypodorisch hat der Finalton *(a)* wie in den beiden andern »Hypo«-Tonarten den Charakter der Tonica: dieser Modus entspricht der modernen diatonischen (herabsteigenden) Mollscala. Was den dorischen Modus betrifft, so würde nach der Theorie des Gaudentius auch seinem Finalton *(e)* der Tonica-Charakter zukommen; doch ist aus den uns erhaltenen Musikresten der Alten (insbesondere am Anfang der »Hymne an Helios«) ersichtlich, dass jener Ton in den meisten Fällen als Dominante zur hypodorischen Tonica *(a)* aufzufassen ist. Westphal schreibt dem mixolydischen Finalton *(h)* den Charakter einer Terz zu und stützt seine Behauptung durch den Hinweis auf die zahlreichen im römischen Kirchengesang noch vorhandenen Reste dieser Octavengattung. Die lokrische Scala endlich unterscheidet sich von der hypodorischen nur dadurch, dass ihr Finalton die Dominante eines Grundtones *d* ist. Die Harmonien hatten in der vor-Alexandrinischen Zeit zum Theil andre Benennungen; die hypodorische *(a)* heisst noch in Plato's Zeit Aeolisch: die hypophrygische *(g)* Jonisch oder Jastisch; die hypolydische *(f)* nachgelassenes Lydisch (aneimene lydisti). Ferner findet sich bei einigen Schriftstellern eine Harmonie »Syntonolydisti« erwähnt, deren Finalton nach Westphal durch die Terz des ihr nahe verwandten Hypolydisti gebildet wird; auch von ihr haben sich Spuren im römischen Kirchengesange erhalten. Die Verschiedenheit der Intervalle hat für jede Harmonie einen eigenthümlichen Ausdruck zur Folge, welcher von Plato (Republik III), Aristoteles (Politik VIII) und Athenaeus (Cap. 14) als ihr Ethos bezeichnet wird. Nach ihnen ist die dorische hart und leidenschaftslos, dem strengen Zuschnitt des dorischen Staatswesens entsprechend; die ihr verwandte äolische dagegen ritterlich, zu dem von der Kithara begleiteten Gesange am meisten geeignet. Die phrygische hat einen schwärmerischen, orgiastischen Ausdruck; sie kam vorzüglich in der Cultusmusik zur Anwendung und zwar auf der Flöte, sowohl bei dem asiatischen Cultus der Cybele und der kretischen Korybanten, als auch in Griechenland, nachdem sie von asiatischen Flüchtlingen unter Pelops nach dem Peloponnes verpflanzt war. Zu ihr steht, wie die äolische zur dorischen, die jonische oder jastische in einem Verwandtschaftsverhältnis, dem Ausdruck wie der Construction nach. Bei den Joniern, welche als Küstenbewohner den Einflüssen der Nachbarvölker mehr ausgesetzt waren als die Hellenen des europäischen Festlandes, musste die phrygische Tonart ihre enthusiastische Färbung zum Theil einbüssen und einen

*) Das gleichlautende Lokrisch hat die umgekehrte Eintheilung.

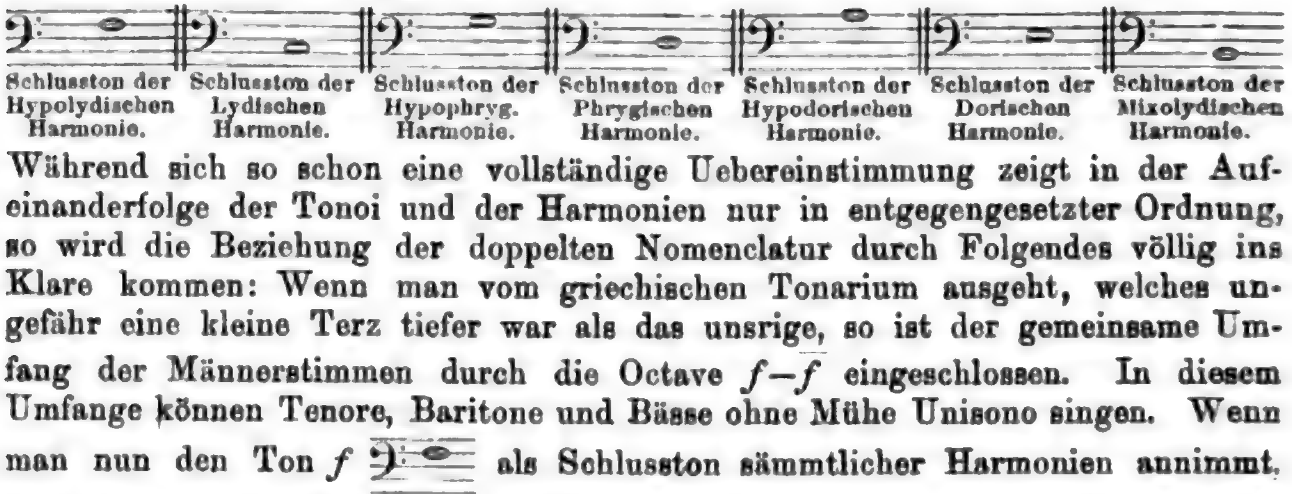
ernsteren Ausdruck annehmen, wesshalb sie auch für die tragische Monodie am liebsten angewendet wurde. Die mixolydische Harmonie endlich hatte einen aus Lydischem und Dorischem gemischten Ausdruck, insbesondere, so lange ihr die fünfte Stufe fehlte, wodurch sie mit der dorischen als eine und dieselbe Tonart galt; dies aber war zur Zeit ihrer Erfindung durch Sappho der Fall: Lamprokles, Sophokles' Lehrer, erst vervollständigte sie, und seitdem wurde sie als selbstständige Tonart in die Theorie aufgenommen. Die lydische Harmonie soll wie die phrygische durch Pelops aus Asien in Griechenland eingeführt worden sein; sie hatte einen sanften, klagenden Ausdruck und eignete sich besonders für die Elegie. Eine ihrer Unterarten, das Syntonolydisch, wurde bei Todtenklagen angewandt. Nach Aristoteles ist sie vorzugsweise beim Jugendunterricht zu benutzen, da sie weder zu hart, wie die dorische, noch zu schwärmerisch ist, wie die Phrygische. Um die Ansichten der Alten vom Ethos der Tonarten kurz zusammenzufassen, sei schliesslich noch bemerkt, dass Plato dieselben in klagende (Mixo- und Syntonolydisch) weichliche, für Gastmahle passende (Jonisch und Hypolydisch) und für den Staat brauchbare (Dorisch im Kriege, Phrygisch beim Gottesdienst) eintheilt, und den Gebrauch der beiden ersten Gattungen aus seiner Republik verbannt wissen will, wohingegen Aristoteles, minder exclusiv, jede Tonart gelten lässt, vorausgesetzt, dass sie am geeigneten Orte gebraucht wird. Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. verloren sich die griechischen Harmonien; in der Zeit zwischen Gregor und Guido aber kamen sie aufs Neue in Gebrauch, freilich in entgegengesetzter Ordnung.

4) Die Lehre vom Tonos (von den Transpositionsscalen) erscheint besonders verwickelt durch die verschiedenen Bedeutungen, die diesem Worte von den Alten beigelegt werden, indem sie es bald für »Stimmung«, bald für »Ganztonintervall«, bald für »Transpositionsscala«, ja sogar für »Octavengattung« (Aristoxenus) und für »Klang« gebrauchen (die »siebentönige Kithara«). Die strenge Theorie versteht unter Tonos die Transpositionsscalen, deren die Griechen nach Intervallenfolge des »vollständigen« Systems (*Systema teleion*) auf jeder Stufe der chromatischen Tonleiter eine errichteten. Im Gegensatze zum römischen Kirchengesang des Mittelalters, welcher sich lediglich der Scala ohne Vorzeichen bediente und nur daneben das Synemmenon-System benutzte, um die sieben alten Tonarten auf vier Finaltöne zu reduciren, transponirten die Alten ihre drei Systeme auf alle Stufen der chromatischen Tonleiter. Die Benennungen der Töne blieb jedoch in allen Transpositionen dieselbe, wie auch auf Tasteninstrumenten, welche durch Verschiebung in eine andere Stimmung versetzt werden können, die Namen der Tasten dieselben bleiben. Die so gewonnenen, nur durch die Höhe ihres Ausgangspunktes verschiedenen Tonleitern hiessen Tonoi (auch Tropoi), und es hatte diese Benennung bei der schon erwähnten Vieldeutigkeit des Wortes Tonos eine Verwirrung zur Folge, die um so grösser sein musste, als die Namen der Octavengattungen bei den Transpositionsscalen wiederkehren. Ihren Höhepunkt erreicht diese Verwirrung bei den Schriftstellern des späteren Alterthums (Boëtius u. A.), und erst Mitte des 17. Jahrhunderts gelang es dem Engländer Stiles, den Schleier theilweise zu lüften, bis endlich in unsern Tagen durch Böckh, Bellermann und Westphal das antike System in voller Klarheit dargestellt worden ist. Für die Uebertragung der antiken Tonleitern in moderne Notenschrift wurde eine sichere Basis gewonnen im J. 1847, nachdem Fortlage und Bellermann durch eine gründliche Untersuchung der antiken Notenschrift gleichzeitig und unabhängig von einander entdeckt hatten, dass der hypolydische Tonos der heutigen Tonleiter ohne Vorzeichnung entspricht. Doch ist die Methode der Uebertragung nur bei der Notation anzuwenden: was die absolute Tonhöhe der griechischen Scalen betrifft, so hat Bellermann aus dem Factum, dass der Umfang der menschlichen Stimme zu allen Zeiten derselbe war, bewiesen, dass sie beinahe eine kleine Terz tiefer war, als die antike Notation anzeigt, dass demnach das *a* der Griechen ungefähr dem heutigen *fis* entspricht. In der Blüthezeit der griechischen Kunst

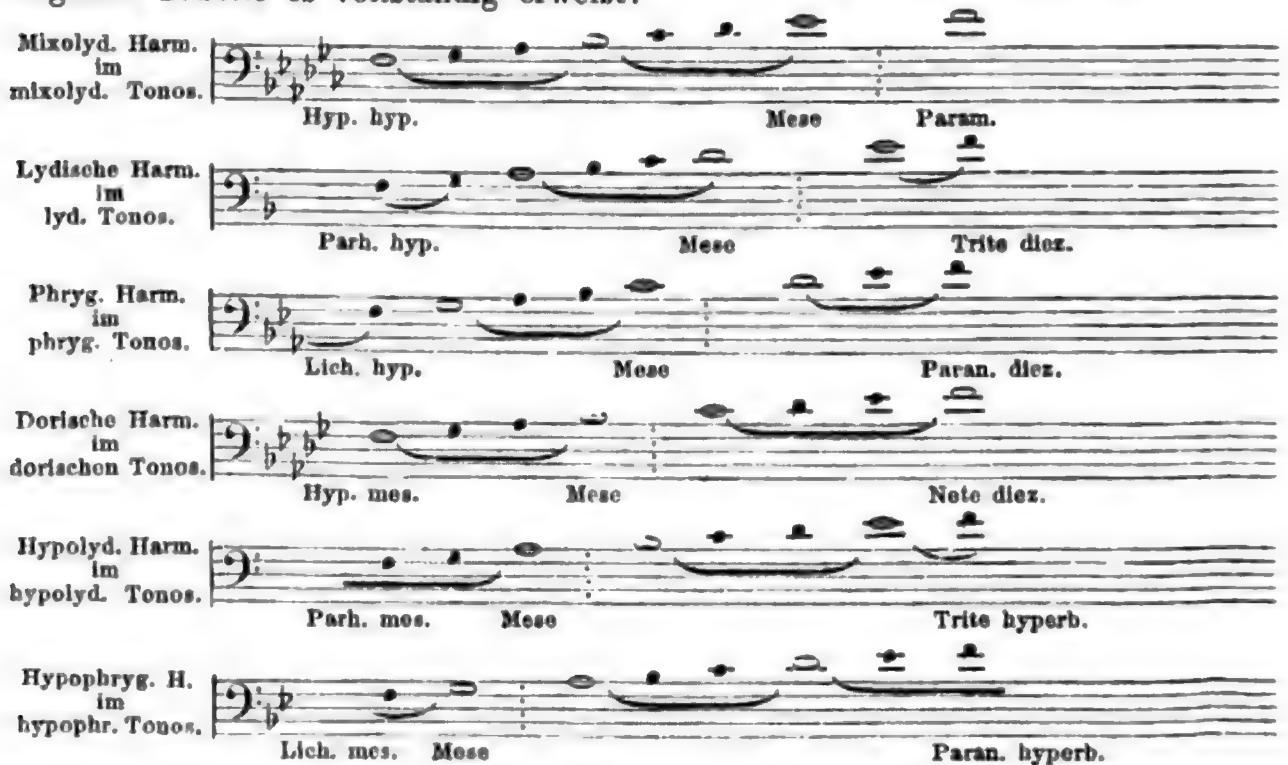
Digitized by Google

waren nur sieben Tonoi in häufigem Gebrauch, nämlich der mixolydische, dorische, hypodorische, phrygische, hypophrygische, lydische und hypolydische Tonos.

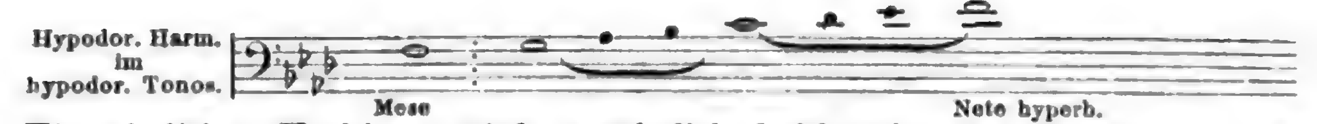
Die Uebereinstimmung ihrer Bennungen mit denen der Harmonien ist nicht eine blos zufällige, wie schon durch die Reihenfolge beider im Quintencirkel ersichtlich wird. Schreitet man nämlich von der Mese des Tonos ohne Vorzeichen, des hypolydischen (unserm A-moll entsprechend), in Quarten aufwärts und in Quinten abwärts, so erhält man die Mesen aller sieben Tonoi. Beginnt man andrerseits vom Schlusston der hypolydischen Harmonie (der Parhypate Meson f), so erhält man die folgenden durch Abwärtsschreiten in Quarten und Aufwärtsschreiten in Quinten.



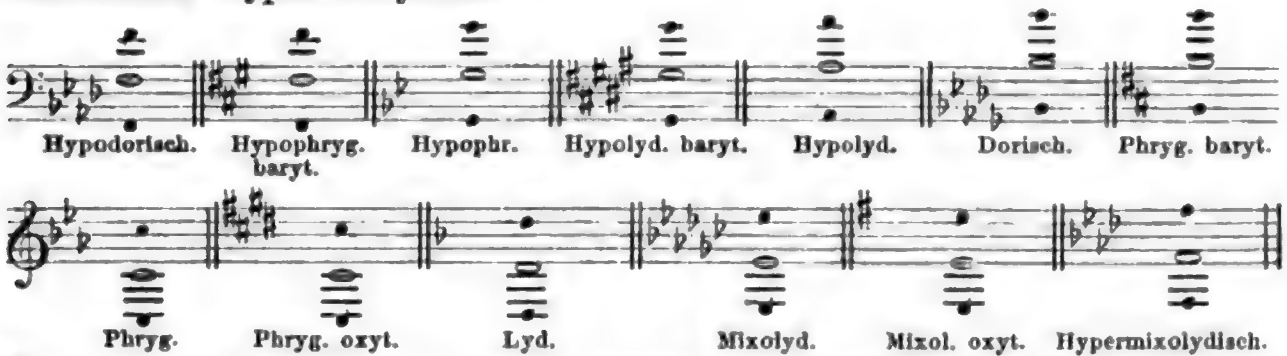
Während sich so schon eine vollständige Uebereinstimmung zeigt in der Aufeinanderfolge der Tonoi und der Harmonien nur in entgegengesetzter Ordnung, so wird die Beziehung der doppelten Nomenclatur durch Folgendes völlig ins Klare kommen: Wenn man vom griechischen Tonarium ausgeht, welches ungefähr eine kleine Terz tiefer war als das unsrige, so ist der gemeinsame Umfang der Männerstimmen durch die Octave $f-f$ eingeschlossen. In diesem Umfange können Tenore, Baritone und Bässe ohne Mühe Unisono singen. Wenn man nun den Ton f als Schlusston sämmtlicher Harmonien annimmt, d. h. wenn man auf diesen Ton die sieben Octavengattungen baut, so ergibt sich, dass der mixolydische Tonos (6 ♭) mit der mixolydischen Harmonie zusammenfällt, ebenso der lydische Tonos mit der lydischen Harmonie, wie die folgende Tabelle es vollständig erweist:



Digitized by Google



Ein ähnliches Verfahren wird gewöhnlich befolgt bei der Ausführung der römischen Kirchentonarten, wenigstens in Belgien und in Frankreich, nur mit dem Unterschied, dass hier nicht die Schlussnote, sondern die sogen. Dominante, d. h. der in jedem Psalme vorherrschende Klang auf dieselbe Tonhöhe gebracht wird. — Aristoxenos führte sechs neue Tonoi ein, so dass jede chromatische Stufe der Octave, *f*—$\overline{f}$, zur Mese eines Tonos wurde. Die neuen Tonoi erhielten die Namen der ihnen benachbarten alten Tonoi und wurden nur durch den Zusatz höher und tiefer (oxyteros und baryteros) näher bezeichnet. Die Wiederholung des hypodorischen Tonos in der Octave nennt Aristoxenus Hypermixolydisch.



Ein drittes System wurde von Aristoxenianern des 1. oder 2. Jahrhunderts n. Chr. aufgestellt; es umfasste fünfzehn Tonoi, für welche die sieben alten Benennungen beibehalten waren, mit Ausnahme des Mixolydisch, welches den Namen Hyperdorisch erhielt. Für die Kreuztonarten wurde die schwerfällige Nomenclatur des Aristoxenus verlassen und man nahm für sie die zur Zeit unbenutzten, gleichwohl aber nicht vergessenen alten Namen Äolisch und Jastisch; auch gewannen die Prädicate hypo und hyper für die Benennungen der Harmonien eine regelmässige Bedeutung, indem fünf mittlere Tonoi angenommen wurden, nämlich Dorisch *(B)*, Jastisch *(H)*, Phrygisch *(c)*, Äolisch *(cis)* und Lydisch *(d)* und deren Oberquart-Scalen den Zusatz hyper, die Unterquart-Scalen den Zusatz hypo erhielten. Für den Chorgesang bediente man sich der sieben alten Tonoi, vom Hypolydisch bis zum Mixolydisch (Hyperdorisch); für die Instrumente dagegen scheint man mehr Rücksicht auf die Einfachheit der Vorzeichnung genommen zu haben, weshalb die Auloden die Tonoi von 3 ♭—3 ♯, die Kitharoden die Tonoi von 2 ♭—1 ♯, die Hydrauleten der Römerzeit die Tonoi von 3 ♭—1 ♯ benutzten. Die Tonoi mit mehr als 3 ♯ haben im Alterthum nie eine wesentliche Rolle gespielt. An die Theorie der Tonoi schliesst sich die der Topoi an, welche sich mit den Klangregionen der griechischen Tonreihe in ihrer gesammten Ausdehnung beschäftigt; diese, drei Octaven und einen Ton umfassend (von dem hypodorischen Proslambanomenos *F* bis zur hyperlydischen Nete hyperbolaion $\overline{\overline{g}}$), wird gewöhnlich dreifach nach Octaven abgetheilt, deren tiefste Topos hypatoeides, die mittlere Topos mesoeides, die höchste nebst dem noch übrigen Ton Topos netoeides heisst. Der Umfang der menschlichen Stimme, für welchen man sich mit zwei Octaven *(B — $\overline{b}$)* begnügte, wird in drei Topoi eingetheilt: den Topos hypatoeides *(C — A)*, mesoeides *(G—d)*, netoeides *(es—b)* (einige Schriftsteller nehmen noch einen vierten Topos an, den hyperbolaieides, für die über liegenden Töne), welche Eintheilung die jeder Stimme charakteristischen Töne umfasst, und der unsrigen im Bass, Bariton, Tenor und Frauenstimmen entspricht. — In der Entwickelungsgeschichte der Tonoi können

etwa fünf Abschnitte unterschieden werden: 1. Epoche: Man kennt nur drei Tonoi: den dorischen, phrygischen, lydischen. 2. Epoche: Zwei neue Tonoi kommen zu den dreien hinzu: der mixolydische, einen halben Ton über dem lydischen; der hypolydische (damals hypodorisch genannt) einen halben Ton unter dem dorischen Tonos. Dieses System der fünf Tonoi war zur Zeit des Aristoxenus noch bekannt; 3. Epoche: die der sieben Tonoi, wahrscheinlich zur Zeit des Damon, vielleicht von Damon selbst aufgestellt; 4. Epoche: die der dreizehn des Aristoxenus; 5. Epoche: die der fünfzehn des Aristides. In dem Maasse, wie die Chorgesangmusik durch die monodische und Instrumentalmusik verdrängt wird, verlieren die Tonoi, welche weit mehr der Bequemlichkeit der Sänger, als zur Modulation dienten, ihre Wichtigkeit, und verschwinden nicht lange vor dem Sturz des römischen Reiches gänzlich, indem ihre Namen von neuem auf die Harmonien, aber diesmal nicht auf die antiken, sondern auf die des christlichen Kirchengesanges übertragen werden.

5) Geschlechter und Schattirungen. Geschlecht *(genus)* ist eine bestimmte Combination der Klänge, die sich innerhalb des Quartenintervalles finden. Die dasselbe begrenzenden Töne heissen feststehende *(hestotes)* und bleiben in jedem der drei Geschlechter, dem diatonischen, dem chromatischen und dem enharmonischen unverändert, während die Zwischenklänge, die sogenannten »beweglichen« *(kinumenoi)* im chromatischen und enharmonischen Geschlecht nach dem untern unbeweglichen hinuntergestimmt werden, im Gegensatz zum diatonischen (von *diateino*, anspannen), wo sie das Maximum ihrer Spannung haben. Das durch Hinunterstimmen der beweglichen Töne nunmehr grösser gewordene höchste Intervall ist das Charakteristische für jedes der beiden Geschlechter: es wird im chromatischen zur kleinen Terz, nachdem die Lichanos um einen halben Ton hinuntergestimmt ist, im enharmonischen zur grossen Terz, nachdem die Lichanos um einen ganzen Ton hinuntergestimmt ist und sich nun im Unisono mit der früheren Parhypate befindet, welche ihrerseits um einen Viertelston hinuntergestimmt wird. Die durch das Hinunterstimmen der beweglichen Töne entstandene Intervallengruppe heisst das Pyknon (das Gedrängte) und ist hierbei in Bezug auf die Zusammensetzung der Intervalle zu bemerken, dass im Pyknon des enharmonischen Geschlechts auch das Halbtonintervall, weil aus zwei Viertelstönen bestehend, zu einem zusammengesetzten wird, während andererseits die Terz (im chromatischen Geschlecht die kleine, im enharmonischen die grosse) zu einem unzusammengesetzten (einfachen) wird. In Bezug auf ihre Stellung im Pyknon heissen die Töne eines chromatischen oder enharmonischen Tetrachords barypyknos der tiefste, mesopyknos der zweite und oxypyknos der dritte Ton des Tetrachords, der höchste des Pyknon. Die äusseren Töne des Systems, welche unter allen Umständen nicht zum Pyknon gehören (also Nete synemmenon, Nete hyperbolaion, sowie auch der Proslambanomenos), heissen apyknon. Neben der soeben beschriebenen Enharmonik erwähnt Aristoxenos noch einer älteren, von Olympos (700 v. Chr.) erfundenen, welche mit der neueren nur das Intervall der grossen Terz, nicht aber den Viertelston gemein hatte, indem ihr Erfinder nur drei Töne des Tetrachords benutzte. — Sowohl das enharmonische wie auch das chromatische Geschlecht wurden fast nie allein, sondern nur mit dem diatonischen gemischt angewendet: in den bei Aristides aufbewahrten Scalen der älteren Musiker das diatonische und enharmonische innerhalb desselben Tetrachords, bei Ptolemäus das chromatische und diatonische in verschiedenen aufeinander folgenden Tetrachorden. Zur Zeit beider Autoren wurde übrigens das enharmonische Geschlecht nicht mehr praktisch angewendet, nachdem schon 500 Jahre früher Aristoxenus sein allmähliges Verschwinden constatirt und beklagt hatte.

Wie die Harmonien so hatten auch die Geschlechter jedes ein ihm eigenthümliches Ethos und wurden zur Erregung gewisser bestimmter Gemüthszustände gebraucht. Nach Theon v. Smyrna ist das diatonische männlich und für Jedermann verständlich, das chromatische klagend und pathetisch; es hat seinen

Namen von Chroma (Farbe), weil es die Mitte hält zwischen dem diatonischen und enharmonischen Geschlecht, wie die Farbe zwischen Schwarz und Weiss; das enharmonische endlich ist das künstlichste (*τεχνικώτατον*), von mystischem Charakter, nur den erfahrensten Musikern zugänglich. Der Gebrauch des chromatischen Geschlechts beschränkte sich auf die Kitharistik und die neuere Dithyrambenpoesie aus der Zeit der peloponnesischen Kriege; dagegen war es von der Tragödie ausgeschlossen, mindestens bis zu dem Dramaturgen Agathon, der es zuerst gebraucht haben soll. Das enharmonische Geschlecht, welches verhältnissmässig bequem auf der Flöte auszuführen war (durch theilweises Schliessen ihrer Löcher mit dem Finger), wurde demgemäss vorwiegend zur Cultusmusik gebraucht, wo bekanntlich die Flöte das Hauptinstrument war. In Bezug auf die Harmonien schloss sich die Chromatik vorwiegend an die phrygische und lydische (unser *Dur*), die Enharmonik dagegen an die dorische (unser *Moll*) an. Schattirungen (Chroai) nennt man die Intonations-Nuancen, welche durch die drei üblichen Arten, ein Instrument zu stimmen, beim diatonischen und chromatischen Geschlecht zum Vorschein kommen. Stimmt man nämlich in der ältesten Weise, in der der Pythagoräer, durch eine Quarten- oder Quintenfolge *(dia symphonias)* von der Mese aus — eine Art der Stimmung, welche bei allen Völkern noch heute in Gebrauch ist —, so wird die grosse Terz grösser als die natürliche, aus einem grossen und einem kleinen Ganzton bestehende (8:9 und 9:10), ihr Verhältniss wird 64:81 betragen, ein Komma mehr als 4:5. Stimmt man andererseits die Terz unmittelbar nach dem Gehör, so erhält man die natürliche, harmonische Terz, deren hoher Ton wie z. B. in der Hornpassage [Notenbeispiel] das *e* gegen seine Unterquinte (*a*) etwas zu tief ist. Hieraus entstand die Nothwendigkeit einer temperirten Stimmung, welche Aristoxenus zuerst erkannte, so dass es nunmehr drei verschiedene Tonleitern giebt, von denen die erste (die pythagorische) in modernem Sinne unharmonisch, die zweite (die natürliche) praktisch unbrauchbar ist (wenigstens wenn man moduliren will), die dritte dagegen (die temperirte) sich zum gemeinen Gebrauche leicht bequemt und dem Ohr nicht zu unangenehm ist. Die Enharmonik war es, welche den Archytas das richtige Verhältniss der grossen Terz 4:5 auffinden liess. Gleichwohl entschloss man sich erst 500 Jahre später, zur Zeit Nero's, diese Terz in die diatonische Scala einzufügen, und so entstand das *Syntonon diatonos*, die regelmässige Gestalt des diatonischen Geschlechts, die von Didymus festgestellt, von Ptolemäus vervollkommnet, der Tonleiter unserer modernen Theorie entspricht. Diese genaue Diatonik ist indessen niemals, weder im Alterthum noch in christlicher Zeit die übliche Scala der Musiker gewesen, da das zu einer solchen Scala nothwendige Stimmungsverfahren, wiewohl ohne Schwierigkeit, doch viel zu complicirt war; diese drei Stimmungsarten galten im Alterthum als regelmässig; sie durften nach Belieben für denselben Zweck benützt werden und hatten dasselbe Ethos. Neben dem grossen und kleinen Ganzton giebt es noch einen übermässigen Ganzton (7:8), welcher auf das Verhältniss des siebenten zum achten Ton basirt ist, aus fünf (Aristoxenischen) Diësen besteht und Ekbole genannt wird, ein Intervall, welches man auf dem Horn (zwischen *b̄* und *c̄*) hervorbringen kann. Der Gebrauch dieses Intervalles und seine Stellung im Tetrachorde charakterisiren die zwei Schattirungen, welche man neben dem regelmässigen Diatonon unterscheidet: das Diatonon tonaion oder entonon, wenn die Ekbole das tiefere, das Diatonon malakon, wenn sie das höhere Ganztonintervall bildet. Die Ausdehnung der Ekbole hat natürlich die Verkleinerung des benachbarten tieferen Intervalles zur Folge: die Zahl der Diësen für die Intervalle des Tetrachords ist der Aristoxenischen Theorie zufolge: im Diatonon syntonon 2, 4, 4, im Diatonon tonaion 1, 5, 4, im Diatonon malakon 2, 3, 5. Das in der letzteren Schattirung vorkommende, aus drei Diësen be-

stehende Ganztonintervall heisst entweder Spondeiasmos oder Eklysis, je nachdem es aufsteigend oder absteigend genommen wird. — Von diesen Schattirungen war das tonaion im Alterthum besonders beliebt; Archytas kannte kein anderes Diatonon und Ptolemäus nennt es 680 Jahre später »das einzige, welches unvermischt gebraucht werden könne«; er nennt es auch Diatonon meson, weil es die Mitte hält zwischen dem angespannten (syntonon) und dem weichlichen (malakon); dies letztere war hauptsächlich zur Zeit des Aristoxenus in Gebrauch. Die regelmässige Zusammensetzung des chromatischen Tetrachordes ist die von Aristoxenus angenommene: sechs Dieësen als höchstes Intervall und zwei zwischen jedem Halbton. Er nannte es Chroma tonaion und unterschied neben dem Verhältniss 2, 2, 6 noch zwei Schattirungen: das Chroma hemiolon $1^1/_2$, $1^1/_2$, 7 und das Chroma malakon $1^1/_3$, $1^1/_3$, $7^1/_3$. Die Neu-Pythagoräer nennen das Chroma tonaion Chroma syntonon und unterscheiden ebenfalls eine Anzahl von Schattirungen, bei deren Bestimmung sie jedoch weder mit dem Aristoxenus, noch unter einander übereinstimmen. Die Enharmonik hat keine Schattirungen, was sich von selbst versteht, da ihre Stimmung nur auf eine Art stattfinden kann (nämlich die unbeweglichen Klänge nur durch Quinten- und Quartenstimmung, die oxypykna nur durch Terzenstimmung, endlich die mesopykna nur durch Herabspannung gefunden werden können). Die Chroai wurden auch vermischt gebraucht; Ptolemäus nennt vier derartige Mischungen (Migmata), sowie ihre Benennungen bei den Kitharoden und die Harmonien, welche sich für jede der Mischungen am meisten eignen.

6) Melopöie und Metabole, d. i. Musikalische Composition und Modulation. Das Wort Melos hat eine vierfache Bedeutung; es bezeichnet a) im engsten Sinne eine einfache Aufeinanderfolge auf- und absteigender musikalischer Klänge, b) die musikalische Composition mit Ausschluss des Rhythmus und der Lexis (des Wortes), d. i. die Melodie im heutigen Sinne, c) die vollständige musikalische Composition *(melos to teleion)*. Melopöie heisst bei den Alten der praktische Theil der Harmonik, und zwar das Melos vom Rhythmus getrennt betrachtet. Aristides Quintilianus nennt sie die Kunst, das Melos zusammenzufügen *(ars conficiendi cantum)*. Die drei Theile der Melopöie heissen Lepsis, die Wahl oder Bestimmung der Tonregion (des Topos) für das zu componirende Musikstück; Mixis die Mischung oder kunstgemässe Vereinigung der Klänge, Geschlechter, Harmonien, Tonoi und Topoi; endlich Chresis, die Anwendung oder Kunst der Stimmenführung in melodischem Sinne.

Nicht mit Unrecht nimmt die Lepsis in dieser Eintheilung die erste Stelle ein, da sie es ist, die den Stil des Tonstücks bestimmt; denn jeder der drei Topoi entspricht einem gewissen Gemüthszustand: der Topos mesoeides, von Aristides hesychastikos genannt, ist ruhig und würdig, zu Dithyramben geeignet; der Topos netoeides (systaltikos) weichlich und zu erotischen Gesängen, sowie für den Nomos brauchbar; der Topos hypatoeides (diastaltikos) endlich ist von erhabenem, heroischem Charakter und fand in der Tragödie seine Anwendung. War somit der Stil eines Tonstücks durch die Wahl des Topos bestimmt, so bestimmte dieser wiederum die Wahl der Harmonien, Tonoi, Geschlechter, des Rhythmus und der Instrumentirung. Mixis ist die Anwendung der in der Aristoxenischen Theorie getrennt behandelten Metabole oder Vertauschung; diese aber ist nichts anderes als eine Veränderung im Affekte der Melodie, welche einen gleichzeitigen Wechsel ihrer einzelnen Theile (Harmonie, Tonos, Rhythmus) mit sich bringt. Im Anschluss an die Definition des Bacchius ist »Metabole« kurzweg durch »Modulation« zu übersetzen: sie ist der wichtigste Theil der Mixis und sie kann nach Aristoxenus auf vielerlei Art angewendet werden: 1) als Metabole der Geschlechter, Uebergang von einem derselben in ein anderes, 2) als Metabole der Systeme, Modulationen, welche ohne Umstimmen der Saiten, durch den blossen Uebergang vermittelst des Diezeugmenon- oder Synemmenon-Systems möglich sind, also in die Oberquinte und Unterquarte, 3) als Metabole der Tonoi, Modulationen in entferntere Tonarten, nach Aristo-

Digitized by Google

xenus der Uebergang von einem seiner dreizehn Tonoi in einen beliebigen anderen; die Metabole der Tonoi fällt bei Ptolemäus mit der der Systeme zusammen, und zu letzterer gehört auch wahrscheinlich die Metabole der Harmonien (welche in keiner der alten Theorien ausdrücklich erwähnt ist), eine Vertauschung, die nur durch den veränderten Finalton, nicht durch veränderte Vorzeichnung bewirkt wurde; im Chorgesang musste die Metabole der Harmonien mit der der Tonoi ohnehin zusammenfallen, da alle Harmonien im Umfang der einen Octave *F—f* oder *f—f* gesungen wurden (siehe S. 364), 4) als Metabole der Melopöie oder Uebergang von einem der drei topischen Stile in einen andern. Die Anwendung der Metabole erscheint zuerst bei Sakadas (590 v. Chr.), der einen »*Nomos trimeres*« componirte, einen Chor mit Flötenbegleitung in drei verschiedenen Tonoi, die erste Strophe dorisch, die zweite phrygisch, die dritte lydisch. Zur Zeit Terpanders war sie noch unbekannt, zu der des Phrynis dagegen (458 v. Chr.) schon in allgemeinem Gebrauch. — Ausser der Modulation ist wahrscheinlich auch zur Mixis zu rechnen die Kunst der Polyphonie, insoweit sie den Alten bekannt war: und dass sie ihnen bekannt war, dass die in der Mixis erwähnte Zusammenstellung von Tönen nur eine gleichzeitige gewesen sein kann, erhellt schon daraus, dass die Aufeinanderfolge der Klänge ausdrücklich als in das Gebiet der Chresis gehörig bezeichnet wird. Ebenso wenig ist es ein Beweis für das Nichtexistiren der Polyphonie im Alterthum, dass die harmonischen Theorien sich nicht über die Intervallenlehre hinauserstrecken, denn auch die Neuzeit kannte die Polyphonie lange, bevor Rameau um 1722 — in demselben Jahre, wo Bach's »wohltemperirtes Clavier« erschien — das moderne harmonische System aufstellte. Dass dagegen die Polyphonie bei den Griechen nur im frühesten Entwickelungsstadium vorhanden war, soll nicht bestritten werden, denn nach Aristoteles wurde sie im Gesange gar nicht angewendet und erschien überhaupt nur zweistimmig, entweder im Gesang mit Instrumentalbegleitung, oder beim Zusammenspiel zweier Instrumente, oder endlich auf einem Instrument. Letzteres beweist eine Stelle des Ptolemäus, wo er das Monochord tadelt, weil es das Zusammenspiel der beiden Hände nicht gestatte. Einige beim mehrstimmigen Satz zur Anwendung kommende Intervalle werden von Plutarch namhaft gemacht; jedoch darf seine Aufzählung nicht für vollständig gelten, da er bei derselben vom *Tropos spondaicus* ausgeht, der als liturgischer Gesang wohl kaum alle bekannten und gebräuchlichen Combinationen enthielt. Die Frage, ob die Begleitung über oder unter der Singstimme befindlich war, beantwortet sich durch die Natur des begleitenden Instrumentes: da die Flöte die höhere, die Kithara die tiefere Tonregion umfasste, so musste in der Aulodik die Begleitung über, in der Kitharodik aber unter der Singstimme liegen. Eine weitere Frage ist die, ob die Begleitung in Noten von gleicher Dauer der Singstimme folgte. Dass dies nicht der Fall war, beweisen die semantischen Taktarten des Terpander, der *trochaios semantos* und der *orthios*, welche sich von dem dreizeitigen Trochäus und dem Jambus nur dadurch unterscheiden, dass sie statt dreier Achtel drei halbe Noten enthalten, von denen jede das vierfache der einzeitigen Kürze ist: Taktarten, deren Erfindung und Gebrauch nur durch die Annahme gerechtfertigt erscheint, dass man innerhalb derselben auch Noten von kürzerer Dauer anwendete. — Der erste Musiker, der eine harmonische Begleitung versuchte, war Archilochus, doch verlautet nichts von einer Weiterentwickelung der Polyphonie in den auf ihn folgenden Jahrhunderten musikalischen Strebens. Bei dem vorwiegend poetisch-literarischen Sinn der Griechen konnte dieser Zweig der musikalischen Kunst unmöglich zur Entfaltung gelangen: die polyphonische Begleitung blieb eine unwesentliche, unselbständige, nur hier und da, besonders bei Schlüssen hervortretende und war, um mit Aristoteles zu reden, nur eine Würze (Hedysma) der Musik. Erst zur Zeit Karl's des Gr. und Guido's fing man an, der Polyphonie, nachdem sie im Anfang des Mittelalters voll-

ständig verloren gegangen war, neue Aufmerksamkeit zuzuwenden, und von nun an schreitet sie in ihrer Ausbildung stetig vorwärts, trotz der Missgunst der Poeten und selbst einzelner Musiker, wie z. B. des Caccini, welcher den Contrapunkt eine Zerfleischung *(laceramento)* der Poesie nannte.

Die Chresis oder Stimmführung hat drei Theile a) Agoge *(ductus*, Führung), eine Aneinanderreihung von Tönen in unmittelbarer Folge, entweder in aufsteigender Richtung *(A. eutheia)* oder in absteigender *(A. anakamptusa)* oder endlich in auf- und absteigender Richtung *(A. peripheres)*, wobei auch die durch Vertauschung der Systeme Diezeugmenon und Synemmenon entstehende Metabole zur Anwendung kommt. b) Ploke, das sprungweise Fortschreiten der Töne; sie handelt von den erlaubten und unerlaubten Intervallenschritten. c) Petteia, die Wiederholung oder häufige Wiederkehr desselben Tones; nach Aristides Quintilianus diejenigen Töne, welche in einer Melodie am häufigsten erscheinen müssen, um die Harmonie zu bestimmen und die Modulation vorzubereiten. Dass dies im Allgemeinen der Grundton der Harmonie oder ihre Quarte oder Quinte war, erhellt aus der wichtigen Stellung, die Aristoteles in seinen Problemen der thetischen Mese (die ja immer einer dieser Töne ist) zuertheilt, sowie aus der Behauptung des Aristides, dass die Petteia das Ethos eines Tonstückes zum Ausdruck bringe. — Zu der Agoge und der Ploke sind noch zu rechnen die bei Bryennius und dem Anonymus erwähnten, kleinere Tongruppen bildenden Fortschreitungen, bei welchen die Töne untereinander verbunden waren: so das Verlassen eines Tones in aufsteigender Richtung und Rückkehr zu ihm (Proslepsis) in absteigender (Eklipsis); ferner die ihnen entsprechenden Fortschreitungen in der Instrumentalmusik, jedoch hier ohne Bindung der Töne (Prokrusis und Ekkrusis), sowie eine Anzahl anderer Tongruppen, deren Beschaffenheit zweifelhaft ist, und welche etwa dem modernen Triller, Mordent etc. entsprechen mögen.

II. Die Rhythmik. Während im Gebiete der Harmonik der Abstand zwischen dem Alterthum und der Neuzeit ziemlich gross ist, so dass uns nicht selten jede, das Verständniss vermittelnde Brücke zu fehlen scheint, so hat die antike Rhythmik durchaus nichts Befremdendes für uns, ja, die Neuzeit darf sich nicht einmal einer Ueberlegenheit in diesem Theile der musikalischen Kunst rühmen, vielmehr muss sie an Reichthum der rhythmischen Formen, besonders in der Reihen-, Perioden- und Systembildung hinter dem Alterthum zurückstehen. Bei den Griechen hat der Rhythmus das Uebergewicht über Melodie und Harmonie und er repräsentirt nach Aristides das männlich-active, die Harmonie dagegen das weiblich-passive Element. — Im Gegensatz zu denjenigen Schriftstellern, welche die Metrik und die Rhythmik zusammen als eine Disciplin behandeln, stellt Aristoxenus zuerst eine Theorie der musikalischen Rhythmik gesondert auf. Nach ihm bildet die Rhythmik das einheitliche Band aller musischen Künste: die Klänge, die Silben der Sprache, die Bewegungen des Körpers *(Melos, Lexis, Kinesis)* sind die dem Einfluss des Rhythmus zugänglichen Objecte *(Rhythmizomena)* und können nur durch seine Vermittelung als Musik, Poesie und Tanz in die künstlerische Erscheinung treten. Rhythmus ist die Eintheilung der verschiedenen Elemente eines Tonstückes in symmetrische Zeitgruppen, in Perioden, Glieder und Takte. Die ersteren müssen in proportionirte Theile, die Glieder und Takte in Theile von gleicher Dauer zerfällt werden können. Die Urform des Rhythmus, die Bewegung ohne Takt, wie sie noch heute im römischen Kirchengesang und im Recitativ erscheint, war in der griechischen Musik, soweit sie uns bekannt ist, nicht in Gebrauch. — Die von Aristides überlieferte Theorie des Aristoxenus handelt von den Theilen der Rhythmik in nachstehender Reihenfolge: 1) von den Zeiten, 2) von den Taktgeschlechtern, 3) vom rhythmischen Tempo, 4) von der rhythmischen Metabole, 5) von der Rhythmopöie.

1) Unter den Zeiten ist die kleinste, der Chronos protos (erste Zeit, Kürze), nur von relativer, durch die Agoge (Tempo) bestimmter Länge oder

Kürze, im Allgemeinen der kurzen Silbe entsprechend und durch die moderne Achtelnote ♪ darzustellen. Dieser Chronos protos liegt aller rhythmischen Eintheilung der Alten als Einheit zu Grunde und aus ihm werden die Chronoi synthetoi zusammengesetzt: aus zweien der Chr. disemos, unserer Viertelnote entsprechend, aus dreien der Chr. trisemos, die punktirte Viertelnote, aus vieren der Chr. tetrasemos, die halbe Note; auch sind hier die sogenannten irrationalen Zeiten zu erwähnen, welche aus einem Chr. protos und einem Bruchtheil desselben zusammengesetzt sind. — Den einfachen und zusammengesetzten Zeiten entsprechen Pausen von gleichem Werth: Chronoi kenoi *(tempora vacua)*.

2) Von den Taktgeschlechtern. Nicht jede beliebige Reihe einfacher Zeiten bildet einen Rhythmus: dieselbe muss aus Gruppen von zwei, drei oder fünf Chronoi protoi bestehen oder auf solche zurückzuführen sein, um für das Gefühl erfassbar zu werden; auch muss innerhalb der einzelnen Gruppen ein Accent, ein sogenannter guter Takttheil vorhanden sein, durch welchen der Takt bestimmt wird; dies ist die Thesis oder Basis, welche zusammen mit der Arsis (dem schlechten Takttheil) die zwei Theile eines jeden Taktes, des geraden wie des ungeraden bildet, und dieser Eintheilung gemäss taktirten die Alten auch den Dreivierteltakt nicht mit drei, sondern mit zwei Schlägen. Die Vertheilung der Chronoi protoi auf die vier einfachen oder Grundtakte ist folgende:

der	2/4	Takt	enthält	vier	Chronoi	protoi,	2	für	die	Thesis,	2	für die	Arsis,
„	3/8	„	„	drei	„	„	2	„	„	„	1	„ „	„
„	3/4	„	„	sechs	„	„	4	„	„	„	2	„ „	„
„	5/8	„	„	fünf	„	„	3	„	„	„	2	„ „	„

Diese Grundtakte, sowie die von ihnen abgeleiteten werden von Aristoxenus noch unterschieden a) nach der Grösse *(Megethos)*, b) nach dem Geschlecht, c) nach einfachen und zusammengesetzten Takten, d) nach Rationalität und Irrationalität, e) nach der Gliederung *(kata Diairesin)*, f) nach der Form *(kata Schema)*, g) nach der Stellung der Thesis und Arsis. — Nach der Grösse unterscheiden sich die Takte durch die Anzahl einfacher Zeiten, welche sie enthalten: der kleinste enthält deren drei, der grösste fünfundzwanzig und innerhalb dieser beiden giebt es einen 4/8, 5/8, 6/8, 8/8, 9/8, 10/8, 12/8, 15/8, 16/8, 18/8 und 20/8 Takt, welche sämmtlich entweder im gleichen Verhältniss *(Logos isos* 1 : 1) stehen, nämlich 4/8 (2/4), 6/8, 8/8, 10/8, 12/8 (6/4), 16/8, oder im Doppelverhältniss *(Logos diplasios* 1 : 2) 3/8, 3/4, 9/8, 15/8, 18/8, oder im anderthalbigen Verhältniss *(Logos hemiolos* 2 : 3) 5/8, 5/4, 15/8, 5/2, 25/8. Der 16/8 Takt ist der grösste des vierzeitigen Taktgeschlechts, der 18/8 der grösste des dreizeitigen, der 25/8 der grösste des fünfzeitigen, denn eine weitere Vermehrung der Chronoi protoi würde der Sinn nicht erfassen können. Für die Taktgeschlechter hat Aristoxenus ihm eigenthümliche, den Grundtypen der metrischen Versfüsse entnommene Benennungen, nämlich das daktylische – ◡ ◡ für den vierzeitigen, das jambische ◡ – für den dreizeitigen, das päonische – ◡ – für den fünfzeitigen Takt. — Einfache oder unzusammengesetzte Takte sind der 3/8, 4/8, 5/8 und 3/4 Takt; diese, sowie die kleineren der zusammengesetzten sind der antiken und der modernen Rhythmik gemeinsam; die grösseren dagegen sind in modernem Sinne nicht Takte, sondern Satzglieder. — Zum hemiolischen Verhältniss ist noch zu bemerken, dass es bei den Alten nicht die untergeordnete Rolle spielt, wie der 5/4 Takt in der modernen Musik, sondern in ihren Theorien als gleichberechtigt mit den zwei anderen Verhältnissen erscheint. Rationale und irrationale Takte sind solche, die aus ganzen Chronoi protoi bestehen und solche, welche Bruchtheile desselben enthalten; das irrationale Verhältniss wird von neueren Gelehrten in das Gebiet der Metrik verwiesen, von welcher aus es mit Unrecht von den alten Theoretikern auf die Rhythmik übertragen wurde. — Nach der Gliederung *(Diairesis)* unterscheiden sich diejenigen Takte, welche zwar dieselbe Grösse haben, aber

nicht demselben Geschlechte angehören, wie z. B. der $^6/_8$ und der $^3/_4$ Takt, deren ersterer, im gleichen Verhältniss *(logos isos)* stehend, dem daktylischen Geschlecht, der zweite aber, im Doppelverhältniss *(logos diplasios)*, dem päonischen Geschlecht angehört. Ebenso unterscheiden sich der $^{12}/_8$ und $^6/_4$ Takt nur durch die Diairesis vom $^3/_8$ Takt; jene sind im gleichen Verhältniss, daktylischen Geschlechts, dieser im Doppelverhältniss, jambischen Geschlechts. Der $^{15}/_8$ Takt gehört bald zum Doppelverhältniss (jamb. Geschl.), bald zum hemiolischen (päon. Geschl.), jenachdem sich die fünfzehn Achtel in drei oder fünf Gruppen gliedern. — Nach der Form (Schema) unterscheiden sich Takte von gleicher Grösse und demselben Geschlecht, wenn die ihnen zu Grunde liegenden einfachen Takte nicht dieselben sind, wie z. B. $^{12}/_8$ und $^6/_4$, welche von gleicher Grösse und gleichem Verhältniss sind, auch beide dem daktylischen Geschlecht angehören, deren ersterer jedoch vier $^3/_8$ Takte, der letztere zwei $^3/_4$ Takte enthält. — Der Unterschied der Takte nach der Stellung der Thesis und Arsis (Antithesis) wird in der modernen Notation nicht ausgedrückt, da hier jeder Takt mit dem guten Tacttheil beginnt; die Alten dagegen übertrugen den poetischen Rhythmus auf den musikalischen und begannen ihre Takte auch mit dem Auftakt, der Anakrusis, so z. B. beim Jambus und Anapästus.

3) Das rhythmische Tempo (Agoge) bezeichnet nichts anderes, als die längere oder kürzere Dauer der einfachen Zeit und in Folge dessen des ganzen Tonstücks.

4) Die rhythmische Metabole (Taktveränderung) kann nach Bacchius und Aristides auf vierfache Weise stattfinden: nach dem Ethos, jenachdem dasselbe ruhig *(hesychastikos)*, weichlich *(systaltikos)* oder erhaben *(diastaltikos)*; nach der rhythmischen Agoge, die Dauer der einfachen Zeiten oder das Tempo betreffend; nach den Taktfiguren oder der Art, den Takt mit Klängen von verschiedener Dauer auszufüllen, indem man dieselben bald auflöste, bald wieder zusammenzog *(kata Rhythmopoiias thesin)*; endlich nach dem Rhythmus *(kata Rhythmon)*, d. h. alle Taktveränderungen, nicht allein im modernen Sinne, sondern auch durch Antithese, sowie durch den Uebergang von einem zusammengesetzten Takt zu einem andern, welchem derselbe einfache Takt zu Grunde liegt.*) Die Metabole kann auch innerhalb einer Strophe, Periode oder selbst eines Satzgliedes stattfinden; unter den Vertauschungen letzterer Art sind die gebräuchlichsten die *Rhythmoi anaklomenoi*, z. B. die *Jonici anaklomenoi*, der Wechsel von $^3/_4$ und $^6/_8$ Takt, die Dochmien, $^5/_8$ und $^3/_8$ Takt etc. — Es gab zwei Arten zu taktiren: die eine für das Auge und zwar mit der Hand, welche in jedem Takte zwei Bewegungen *(Semeia)* machte, eine für die Arsis, eine für die Thesis; die andere für das Ohr, mit dem Fusse, jedoch nur mit einer Bewegung in jedem Takt für die Thesis. Die letzte Taktirungsart wurde beim Chorgesang, als zu wenig bemerkbar, nicht angewendet, wohl aber von den Instrumentalisten, welche die Taktschläge durch Metallsohlen noch verstärkten. Ein Semeion hatte nur der kürzeste Takt, der $^3/_8$; dieser jedoch kam nur selten als solcher, sondern meist zur Dipodie erweitert vor. Die zweizeitigen Takte hatten zwei, die grösseren dreitaktigen drei und die fünfzeitigen vier Semeia, welche letzteren sich so vertheilten, dass auf die zwei ersten Fünftel zusammen nur ein Semeion kam.

Die musikalische Rhythmik der Griechen lehnt sich eng an das Metrum der Poesie; die Länge und Kürze der Silben ist für ihre Vocalmusik allein maassgebend. Die inneren Taktcombinationen der Alten waren bei weitem nicht so reich wie in der modernen Musik, da ihre rhythmischen Regeln aus der Vocalmusik abstrahirt waren und diese durch ihre Abhängigkeit von der Poesie in ihrer Entwickelung beschränkt wurde. Die griechische Musik kannte

---

*) Z. B. Figaro's Hochzeit, Akt III., die Metabole vom $^{10}/_8$ zum $^6/_8$ Takt in der Arie der Susanna.

in ihren häufigsten Formen nur zweierlei Werthe, die Kürze (♪) und die Länge (♩) — die dreizeitige Länge (♩.) und die vierzeitige Länge (𝅗𝅥) sind schon seltener — und eben so viel Pausenzeichen, aus denen sich alle rhythmischen Combinationen zusammensetzten; um so mannichfaltiger war dagegen ihre Satz- und Periodenbildung, d. h. die Vereinigung einzelner Takte zu einem zusammengesetzten Takt *(pous synthetos)*, von den Metrikern Kolon genannt (bei uns Satzglied), und die Gruppirung dieser Kola; aus ihnen werden die Perioden auf viererlei Art gebildet: 1) indem zwei Sätze von gleicher Ausdehnung einander entsprechen (die stichische Periode), 2) durch Wiederholung einer Gruppe (palinodische P.), 3) durch umgekehrte Wiederholung einer Gruppe (antithetische P.), 4) durch umgekehrte Anordnung der Sätze um ein Mittelspiel (mesodische P.). Die Gruppirung der Perioden zu Systemen endlich kann entweder in strophischer oder in kommatischer Form stattfinden, d. h. derselbe Rhythmus kann sich mit anderen Textworten wiederholen oder der Text ist durchcomponirt. Die erstere Form hat zwei Unterarten: die monostrophische (deren kleinste das Distichon ist) mit einem Schema nach der Weise des modernen Liedes, und die perikopische, aus mehreren Gruppen von Strophen bestehend, jede Gruppe aus zwei oder mehr Systemen zusammengesetzt. Enthält die Perikope zwei Strophen von demselben rhythmischen und melodischen Schema, z. B.

A A B B C C
Strophe, Antistrophe, Str., Antistr., Str., Antistr.,

so heisst sie die syzygische (jedes Strophenpaar bildet eine Syzygie); enthält sie dagegen drei Strophen, von denen mindestens zwei dasselbe Schema haben (wie Pindar's Enkomien) z. B.

A A B A A B
Strophe, Antistrophe, Epode, Str., Antistr., Epode,

so heisst sie die epodische Perikope. Die kommatische Form ist die des kitharodischen und aulodischen Nomos der Instrumentalmusik und der späteren scenischen Monodie, d. h. da, wo der eigentliche Tanz fehlte, welcher, als Ursprung der Strophe, auch eine strophische Musik erfordert. Der Tanz im weiteren Sinne, wenn er als Orchesis den Chor, als Mimesis den Vortrag der Schauspieler begleitete, war dieser Bedingung nicht unterworfen, wohl aber das Hyporchema (Tanzlied), wo der Tanz den Vorrang vor dem Gesang hatte. — In der Geschichte der Rhythmik nimmt Archilochus die wichtigste Stelle ein durch die künstlerische Ausbildung der dem Volkslied entnommenen strophischen Form, sowie durch Einführung der populären Rhythmen, welche die fast ausschliesslich in Hexametern verfassten Nomoi Terpanders und Klonos' verschmäht hatten. Ihm folgten Alkäus und Sappho, die Schöpfer der graziösen Form des lesbischen Liedes, welche noch dem Horaz als Muster galt und dessen Rhythmen selbst in die christliche Hymnologie übergingen. — Ferner sind wichtig: Olympus, als Erfinder des päonischen und ionischen Rhythmus ($^5/_4$ und $^3/_4$ Takt); Tyrtäus, als Erfinder des Anapästus für die spartanischen Schlachtgesänge; Thaletas, der, wenn auch selbst kein Erfinder, doch das Verdienst hat, die Rhythmen des Olympus und den kretischen Nationalrhythmus in den Chorgesang eingeführt zu haben; Alkman, der Erfinder der entwickelten Strophe; Stesichorus, der der perikopischen Form von drei Systemen (der epodischen Gliederung), welche beide Formen durch Pindar ihre höchste Ausbildung erhielten. — Die Tragödie, welche sich aus dem durch Lasus künstlerisch ausgebildeten Dithyrambus entwickelt hatte, bemächtigte sich aller bis dahin erfundenen rhythmischen Formen und fügte ihnen noch neue hinzu, wie z. B. die Dochmien ($^5/_8$ und $^3/_8$ Takt), sowie den trochäischen und jambischen Rhythmus mit vorher unbekannten Dehnungen; dies alles freilich nur in der melischen Poesie, während sich der recitirte Theil der Tragödie auf den jambischen Trimeter und — ausnahmsweise meist in der Komödie — den

trochäischen Tetrameter beschränkte. Die ältere Tragödie (Aeschylus) zeigt eine grössere Mannichfaltigkeit in den Bestandtheilen ihrer chorischen Strophen, als die spätere des Euripides, wogegen sich diese durch die Vermischung der kommatischen und strophischen Form im Aufbau des ganzen Melos auszeichnet. — In der Komödie erhielten eine Menge volksthümlicher Rhythmen aus Liedern und Tänzen künstlerische Bedeutung; so z. B. die Sikinnis (der Satyrtanz) und die lascive Kordax. Die Instrumentalmusik endlich begnügte sich nicht mit den vom Gesange entlehnten rhythmischen Formen, sondern sie erfand deren ihr eigenthümliche, wie schon die einfachen Notenbeispiele des Anonymus beweisen.

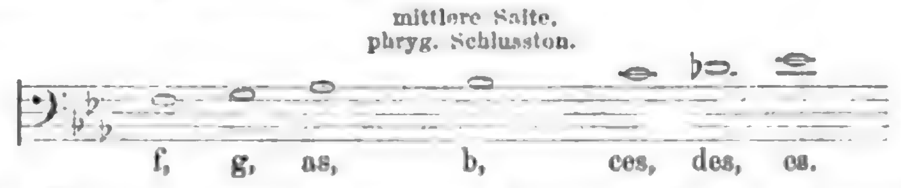
III. Musikinstrumente. Die Griechen bedienten sich bei ihrer Kunstmusik zweier Arten von musikalischen Instrumenten: der Saiten- und Holz-Blasinstrumente. Blechinstrumente wurden nur zu kriegerischen, nicht zu künstlerischen Zwecken verwendet. 1) Die Saiteninstrumente waren von verschiedener Grösse und Form, und hatten eine verschiedene Anzahl von Saiten, durch welche, beim Mangel eines Griffbretts, ihr Tonvorrath bestimmt war. Diese Mannichfaltigkeit der Instrumente hörte jedoch mit den Perserkriegen auf; die Barbitos (das Instrument Anakreons), die Pektis (das der Sappho) und andere bei den griechischen Künstlern des 6. vorchristlichen Jahrhunderts beliebte Instrumente kamen ausser Gebrauch, und die Nationalinstrumente Lyra und Kithara wurden allein beibehalten, erstere zur Volksmusik, letztere für höhere Kunstleistungen. Das Spielen der Lyra erforderte geringere Fertigkeit als das der Kithara, auf welcher man neben den festen wahrscheinlich noch harmonische Töne hervorzubringen wusste, wenn wir anders die Nachricht des Athenäus über den Kitharaspieler Lysander richtig verstehen. Sie wurde auf den Knien gehalten, und zwar wie bei unserer Harfe die tiefsten Saiten vom Körper entfernt; die tieferen Saiten spielte man mit der linken Hand, die höheren mit der rechten; die Erfindung des Plektrums, eines gebogenen Holzes, mit dem die Saiten geschlagen oder gerissen wurden, ist aus späterer Zeit, wie der Name Lichanos (Zeigefingersaite) beweist. Bis zur Zeit des Perikles hatte die Kithara, wie auch die Lyra sieben Saiten, welche folgende Namen führten: Tiefste (Hypate), Vortiefste (Parhypate), Zeigefingersaite (Lichanos), Mittelste (Mese), Dritte (Trite), Vorhöchste (Paranete), Höchste (Nete). Dies ist die sogenannte thetische Benennung *(Onomasia kata Thesin)*, welche sich lediglich auf die Ordnung der Saiten, nicht auf ihre Intervallfolge und ihre Function bezieht. Das alte dorische Heptachord, welches zur Zeit Pindar's noch in Gebrauch war, wurde nach dem Synemmenonsystem gestimmt *e f g a b c d*; eine zweite Stimmung war die nach dem diazeuktischen System *e f g a h c d*, wo die drei untersten Töne des getrennten Tetrachords oben der Mese hinzugefügt wurden. Das Bedürfniss, der Scala durch Hinzufügung der Octave einen Abschluss zu geben, veranlasste Terpander, der Kithara in der Höhe die Octave der Hypate *(e)* hinzuzufügen, wofür er jedoch, um die Siebenzahl der Saiten nicht zu überschreiten, einen der früheren Töne (den sechsten) wegliess, mit andern Worten, er stimmte seine höchste und vorhöchste Saite um einen Ton höher. Man stimmte die Klänge des alten dorischen Heptachords (nach Aristoteles), indem man von der Mese des dorischen Tons ausging und die übrigen Klänge durch Quarten- und Quintenschritte auffand: *b, f, c*, dann wieder *b, es, as, des, ges* und (im Synemmenonsystem) *ces*. (Dorisches Heptachord im diazeuktischen System: *f, ges, as, b, c, des, es*, im Synemmenonsystem: *f, ges, as, b, ces, des, es*). Die mit den so gefundenen Klängen mögliche dorische Melodie schloss entweder mit der tiefsten Saite *(f)*, dann war sie eine authentische, oder mit der Mittelsaite *(b)*, dann war sie eine plagalische; im ersten Falle war die Melodie auf das diazeuktische, im zweiten auf das Synemmenonsystem basirt. Die äolischen (hypodorischen) Melodien waren bloss mit der diazeuktischen Stimmung ausführbar, und zwar im plagalischen Bau,

Digitized by Google

d. i. mit der Mittelsaite als Schlusston. So lange die dorische und hypodorische Harmonie allein in Gebrauch waren, stimmte die Folge der Saiten mit deren Function, die thetische mit der dynamischen Benennung überein; dies hörte auf, nachdem die phrygische und lydische Harmonie (durch den Lydier Alkman) in den dorischen Chorgesang eingeführt war. Während bisher die Mese der dorisch-äolischen Harmonie (*b*) auch zugleich die mittlere Saite der Kithara war, und die tiefste Saite mit der Hypate meson zusammenfiel, so kann der Schlusston dieser neuen Harmonien jetzt nicht mehr mit der Mittelsaite oder der tiefsten Saite des dorischen Heptacords zusammenfallen. Um dieselbe Combination zu gewinnen, welche wir auf dem dorischen Heptacord constatirt haben, und die phrygischen Melodien mit der Mittelsaite oder der tiefsten Saite schliessen zu können, stimmte man die Kithara von der dynamischen Lichanos hypaton des phrygischen Tonos bis zur Trite diezeugmenon desselben Tonos um.

f, g, as, b, c, d, es.

In dieser Gestalt endigten die phrygischen Melodien auf der tiefsten Saite, d. i. sie waren authentisch; aber die dynamischen und thetischen Benennungen gehen ganz auseinander, denn die dynamische Hypate ist nicht mehr die tiefste, die dynamische Mese nicht mehr die mittlere Saite, sondern jetzt fällt die mittlere Saite oder thetische Mese mit der dynamischen Lichanos meson zusammen, und gleicherweise verändern auch die andern Saiten ihre Benennungen. Die Plagalmelodien der phrygischen Harmonie wurden ähnlich wie die dorische mit dem Synemmenon ausgeführt:

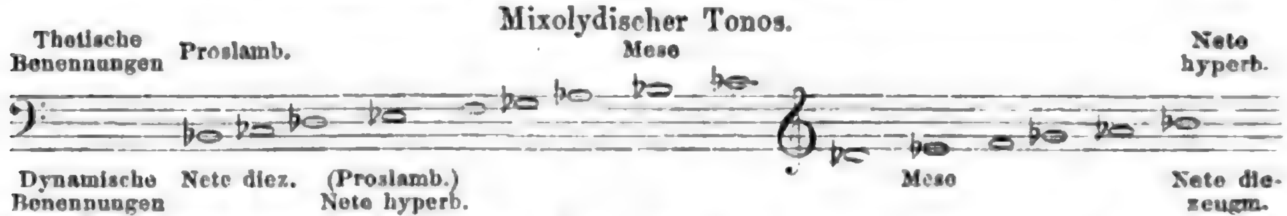


Für lydische Melodien brauchte man nur dieselbe Disposition festzuhalten; die tiefste Saite ward auf die Parhypate hypaton des lydischen Tonos gestimmt, die höchste auf die Paramese im authentischen Bau, auf die Trite synemmenon im plagalischen Bau. Die drei Grundtonarten können dann sowohl in authentischer Form als auch in plagalischer ausgeführt werden; die Hypo-Tonarten dagegen nur in der plagalischen Form. Die hypodorische steht zur dorischen Harmonie in demselben Verhältniss, wie das Hypophrygisch zum Phrygisch, das Hypolydisch zum Lydisch. Von der in der Mitte unvollständigen Octave des Terpander bis zur Hinzufügung einer neuen, achten Saite zu den bisherigen der Kithara war nur ein Schritt, und zwar kann Pythagoras als der Urheber dieser Neuerung betrachtet werden, wenngleich zu seiner Zeit und auch zu der seines Schülers Philolaus das Octochord noch nicht in allgemeinem Gebrauch war. Nun erhalten die vier höchsten Saiten der Kithara, die bisher nach dem Synemmenon-Tetrachord benannt waren, die Benennungen des diazeuktischen Tetrachordes: die frühere »Dritte« wird »Nebenmittlere« (Paramese), die »Vorhöchste« wird »Dritte«, die »Höchste« wird »Vorhöchste«. Mit der Einrichtung des Octochords fällt auch zusammen die Einführung der sieben Octaven-Gattungen und der ihnen nun genau entsprechenden sieben Tonoi; von den letzteren hat jeder zwei vollständige, eine Octave umfassende Scalen: eine diazeuktische für die authentischen, eine nach dem Synemmenonsystem für die plagalischen Melodien. Die mixolydische Stimmung allein war nur für authentische Melodien brauchbar; die plagalischen Melodien dieser Harmonie musste man mit der hypolydischen Stimmung im diazeuktischen System bilden. Für den Vortrag der Nomen, welche von Solosängern und zwar gewöhnlich von Tenoristen gesungen wurden, fand man die Chorstimmung *F—f* zu tief und nahm statt des dorischen Tonos die mittlere Octave des lydischen,

Digitized by Google

welcher eine grosse Terz höher war. *a, b, c̄, d̄, ē, f̄, ḡ, ā.* Jon von Chios, ein Zeitgenosse des Sophokles, erfand das Dekachord, indem er der Kithara wiederum zwei neue Saiten hinzufügte, welche mit den bisherigen acht in drei verbundenen Tetrachorden gestimmt wurden: *e, f, g, a, b, c̄, d̄, ēs, f̄, ḡ;* nach ihm Melanippides das Dodekachord, welches aus den vier Tetrachorden hypaton, meson, diezeugmenon und synemmenon bestand *e, f, g, a, b, c, d̄, es, e, f, g, a* und die Möglichkeit bot, ohne Vertauschung der Tonoi, lediglich durch beliebige Anwendung des diazeuktischen und Synemmenon-Systems sämmtliche Harmonien auszuführen. — Phrynis, der Sieger im Panathenaenfest (456 v. Chr.), vermehrte zwar nicht die Zahl der Saiten, aber er erfand eine reicher combinirte Stimmung.

Die fünfzehn-saitige Kithara, die zur Zeit des Ptolemäus (unter Marc Aurel) allgemein in Gebrauch war und von ihm seiner Theorie zu Grunde gelegt wurde, umfasste die Töne von *B—b̄* (vom dorischen Proslambanomenos bis zur dorischen Nete hyperbolaion), nach heutiger Stimmung etwa von *G—ḡ*. Von nun an werden die Namen der Saiten des dorischen Tonos für die übrigen sieben Tonoi gebraucht, und während früher die Benennungen der Saiten (die Onomasia kata thesin) den Ausgangspunkt für die theoretischen Benennungen (Onomasia kata dynamin) bildeten, so werden nun umgekehrt die theoretischen Benennungen auf die Saiten übertragen. Um in den verschiedenen Tonoi zu spielen, brauchte man nicht das ganze Instrument, sondern nur eine einzige Saite in jeder Octave umzustimmen (nach dem Princip der modernen Harfe), wodurch es möglich wurde, in die benachbarte Tonart zu moduliren. In Folge eines solchen Umstimmens aber wurde, wie auch bei der sieben- und achtsaitigen Kithara, die dynamische Benennung (das Intervallverhältniss) eines jeden Tones der Scala eine andere: die tiefste Saite hiess, ausser im dorischen Tonos, dann nicht mehr Proslambanomenos, die höchste nicht mehr Nete hyperbolaion. Um aber in einem solchen Falle die in der Höhe oder Tiefe fehlenden dynamischen Klänge der Scala wiederzugewinnen, identificirte man in der Theorie Proslambanomenos und Nete hyperbolaion und begann von ihnen aus ein neues »vollständiges System« (S. teleion), z. B.

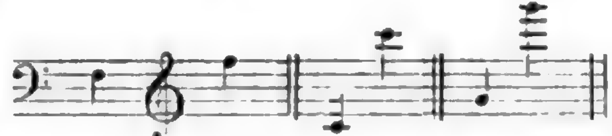


Im 3. Jahrhundert n. Chr., zur Zeit des Anonymus, findet man keine Spur mehr von der Stimmung des Ptolemäus; von hier an bleibt die Stimmung der Kithara unveränderlich im lydischen Tonos *(D—d̄)* und auf diese Stimmung beziehen sich alle späteren Schriftsteller bis auf Boëtius.

2) Holz-Blasinstrumente. Die Flöte (Aulos) spielte in der griechischen Musik eine kaum minder wichtige Rolle als die Kithara, wenngleich durch sie nicht das sittlich-erhabene Element der Kunst, sondern das menschlich-pathetische repräsentirt war; ferner auch das orgiastische Element des Dionysus-Cultus, und dies besonders durch die Flöten der Barbaren (Phrygier), welche neben den griechischen in Gebrauch waren. Unter den verschiedenen Arten der Flöte, Monaulos, Diaulos (Doppelflöte), Aulos plagios (Querflöte), Syrinx (Hirtenflöte), hat nur die erstere künstlerische Bedeutung; sie ist, nach den Beschreibungen der Alten und den Abbildungen auf Reliefs, Vasen etc. zu urtheilen, eher unserer Clarinette als unserer Flöte zu vergleichen, sowohl was ihre Gestalt als auch ihre Tonhöhe betrifft; anfangs hatte sie nur drei bis vier Löcher, nach und nach aber wurden deren mehrere hinzugefügt, und zur Zeit des Aristoxenus betrug der Tonumfang der verschieden gestimmten Flöten zu-

Digitized by Google

sammen mehr als drei Octaven; in diesen Umfang theilten sich die tiefe Flöte (Aulos hyperteleios oder andreios) für den Männergesang; die mittlere (A. teleios) für das Solospiel bei den pythischen Wettkämpfen in Delphi und zur Begleitung des chorischen Gesanges; endlich die hohe (Skytalion) zur Begleitung der Jungfrauenchöre und der aus Phrygien und Lydien stammenden Klagegesänge etwa in folgender Weise:



Die für die Flöte gebräuchlichen Harmonien waren Dorisch, Jastisch (Hypophrygisch), Phrygisch und Syntonolydisch. — Um in verschiedenen Tonoi zu spielen, nahm man entweder verschiedene Flöten (wie z. B. Aristoxenus von hypophrygischen und anderen Flöten spricht), oder man bediente sich der Klappen (wie von Pronomos von Theben erzählt wird), oder endlich man bedeckte die Löcher nur theilweise mit dem Finger, wodurch die bedeutendsten Flöten-Virtuosen nicht blos jede beliebige Tonart, sondern auch die Viertelstöne des enharmonischen Geschlechts mit Sicherheit hervorbrachten. Ueberhaupt muss, nach der betreffenden Terminologie zu urtheilen, die Technik der antiken Flöte ungemein ausgebildet gewesen sein; von Sakadas wird erzählt, dass er in seinem Nomos, welcher den Sieg Apollo's über den Drachen Python feiert, das Zähneknirschen des sterbenden Drachen darstellte, in einer gewissen Weise, die dann Odontismos genannt wurde. — Der Ursprung der griechischen Flöte ist so alt wie der der Kithara, und sie wurde wahrscheinlich nicht von Olympus eingeführt, sondern nur von ihm durch asiatische Neuerungen vervollkommnet. Beide Instrumente, die Kithara wie die Flöte, fanden ihre Hauptwirksamkeit im Verein mit der menschlichen Stimme. Der Gesang zur Kithara, die Kitharodik, entwickelte sich aus den Hymnen, welche an bestimmte Cultusstätten, wie Delphi, Delos u. a. gebunden waren, und welche wegen ihrer stätigen Compositionsform »Gesetze« (Nomoi) genannt wurden. Diese Nomoi wurden auch bei musischen Wettkämpfen (Agonen) ausgeführt, und es werden als Prototypen der agonistischen Kitharoden Chrysothemis und Orpheus genannt, jener als Vertreter der dorisch-delphischen Sängerschule, dieser der äolisch-thrakischen, die sich durch orgiastische Beimischung von der religiösen Einfachheit der ersteren unterschied. Terpander war der erste, welcher den Nomosgesängen eine höhere künstlerische Vollendung gab, indem er einestheils den Inhalt des Epos in seine Lyrik aufnahm und anderntheils die bisher getrennten Kunstzweige des Dorischen und Aolischen vereinigte. Seine Blüthezeit fällt in die ersten Olympiaden; er ahmte, wie Plutarch sagt, die Gedichte des Homer und die Melodien des Orpheus nach. Die von ihm eingeführte Tonart der lesbischen Äolier wurde vom spartanischen Staate sanctionirt, und seine Anordnungen, die mit dem Namen der ersten musikalischen Katastasis bezeichnet wurden, behielten unveränderte Gültigkeit bis zur Zeit nach den Perserkriegen, wo Phrynis einen gekünstelten Stil an die Stelle der alten Einfachheit setzte. — Die Kitharodik gebrauchte zu Terpanders Zeit drei Harmonien: Dorisch, Hypodorisch (von Aristoteles »kitharodikotate«, die zur Kithara geeignetste genannt) und das noch nicht genau festgestellte Bötisch. Die ursprüngliche Taktart des kitharodischen Nomos war der Hexameter; Terpander erfand noch zwei weitere Taktarten, den Trochäus semantus, eine vierfache Verlängerung der einzelnen Theile des $^3/_8$-Taktes ($^3/_2$) und den Rhythmus orthios, der dem Trochäus semantus zur Seite steht, wie der Jambus dem einfachen Trochäus, also ein $^3/_2$-Takt mit dem Auftakt beginnend. — Die Eintheilung oder Gliederung des kitharodischen Nomos Terpanders war folgende: Prooimion oder Eparcha (Vorgesang): dann der eigentliche Nomos, bestehend aus Metarcha (Anfang), Katatropa (Wendung), Omphalos (Mitte), Metakatatropa (Rückwendung), Sphragis (Schluss, Siegel); endlich Exodion oder Epi-

Digitized by Google

logus (Nachgesang). — Die Instrumentalbegleitung ging im kitharodischen Nomos meist mit der Singstimme; die Mehrstimmigkeit beschränkt sich auf gelegentliches Erklingenlassen eines harmonischen Intervalles in der Begleitung. Der Terpandrische Nomos blieb ausschliesslich in den Händen der Terpandriden bis auf Aristokleides von Antissa (zur Zeit der Perserkriege), von wo ab die hieratischen Nomoi-Sänger nicht mehr erwähnt werden. Die Aulodik, die Kunst, den Gesang mit der Flöte zu begleiten, hat ihren mythischen Vertreter in Ardalos von Troizene, wie die Kitharodik den ihren in Chrysothemis; die erste historische Erscheinung unter den Auloden ist Klonas aus Tegea in Arkadien, der nach der Zeit Terpanders lebte und für die Ausbildung der Aulodik nicht minder wichtig ist, als jener für die Kitharodik. Plutarch nennt ihn den Erfinder der aulodischen Nomoi und Prosodien, Processionslieder, sowie der Elegoi, Klagelieder nach orientalischer Art, in welchen das Flötenspiel ein charakteristisches Element war. Er componirte auch Spende- oder Opferlieder (Spondeia), bei welchen ein eigenes, aus vier Längen gruppirtes Versmaass, das spondäische, zur Anwendung kam. Soviel über die Vereinigung der Instrumental- und Vocalmusik; ohne die letztere wurde die Kithara nur wenig benutzt; was wir von der »psile Kitharisis«, der blossen Kitharamusik wissen, beschränkt sich auf die Angabe des Athenäus, dass Aristonikos von Argos (700 v. Chr.) der erste war, der diese Musik ausführte, und dass Lysander von Sikyon um 586 v. Chr. neue Effekte durch sie hervorbrachte. Um so glänzender entwickelte sich dagegen das Solospiel auf der Flöte, die Auletik, welche bald in den musischen Wettkämpfen eine der Kitharodik gleichberechtigte Stellung einnahm. Die »psile Aulesis« wurde den Griechen durch phrygische Musiker bekannt, nachdem die Normen für die Kitharodik und Aulodik durch Terpander und Klonas bereits festgestellt waren; ihre mythischen Stammväter sind Hyagnis, Marsyas und ein älterer Olympus, als erster historischer Aulet aber gilt ein jüngerer Olympus, ebenfalls aus Phrygien, dessen auletische Nomen noch in späten Zeiten in grossem Ansehen standen. Sakadas (580 v. Chr.), ein echt hellenischer Künstler, war es, welcher der Auletik die Gleichberechtigung mit der Kitharodik im delphischen Agon zu verschaffen wusste; seine berühmteste Leistung war der schon erwähnte Nomos Pythios, welcher in fünf Theilen den Kampf Apollo's mit dem Drachen Python schilderte und durch das in ihm vorwaltende tonmalerische Element als Vorläufer der modernen Programmusik gelten kann. Er siegte dreimal bei den pythischen Spielen und erhielt nach seinem Tode eine (bei Pausanias erwähnte) Bildsäule auf dem Helikon. Er und ein älterer Künstler, Polymnastus (640 v. Chr.), werden zusammen mit dem noch früher lebenden chorischen Componisten Thaletas (670 v. Chr.) von Plutarch als Stifter der zweiten musischen Katastasis bezeichnet, in welcher die Erfindung der neueren Enharmonik, sowie die sonstige Vermehrung der musikalischen Mittel der naiven Kunst der olympischen Schule ein Ende macht. Später geräth das Flötenspiel so sehr in Verfall, dass z. B. Plato es aus dem Jugendunterricht verbannt und lediglich den Sclaven zugewiesen haben wollte. Die Virtuosen unter den Auleten freilich wurden unter allen Musikern am meisten geehrt und sie erwarben auch am meisten, da sie nicht wie die übrigen von den Tragödiendichtern abhingen. Pindar selbst verschmäht es nicht, den Auleten Midas von Agrigent in einer seiner Epinikien zu besingen. — Neben der monodischen Auletik gab es auch eine mehrstimmige, z. B. die von Lasus erfundene, bei dem Feste der Panathenäen vorgetragene Xynaulia; endlich kannte man auch das Zusammenspiel von Aulos und Kithara, wie eine darauf bezügliche Stelle bei Strabo beweist.

IV. Chorische Musik. Die chorische Musik entwickelte sich unmittelbar aus dem Cultus, indem das Lob der Gottheit die Poesie schuf und der im Verkehr mit der Gottheit gehobene Sprechvortrag einen mannichfaltigen Wechsel der Accente bedingte, sich zur Melodie gestaltete. Zwei Hauptrichtungen sind hier zu unterscheiden: die sittlich-religiös-nationale, durch Apollo repräsentirt

Digitized by Google

und im dorischen Wesen begründet, und die menschlich-leidenschaftliche, durch Dionysos vertreten; diese fand im orgiastischen Charakter der phrygischen Musik ihren Ausdruck und war anfangs nur in Corinth vertreten. Der wichtigste Schritt zur Ausbildung des Chorgesanges war die Einführung der Gymnopädien (s. d.) in Sparta durch den Thaletas aus Kreta, d. h. die von Musik begleiteten Tänze nackter Jünglinge, bei welchen mit einer pädagogischen auch eine religiöse Tendenz vereint war; sodann die von Chor und Flöte begleiteten Waffentänze (Enoplia) im anapästischen Rhythmus (von denen das noch im späteren Alterthum bekannte Castorslied des Tyrtäus vielleicht ein Beispiel ist); das von Thaletas eingeführte Hyporchema (Tanzlied), ein Tanz mit Solo- und Chorgesang in lebhaftem $^3/_8$ oder $^5/_8$ Takt; endlich die ebenfalls von Thaletas ausgehende Vervollkommnung der ältesten Gattungen der chorischen Musik: des Päan, ein Gebet zum Apollo, bald Bittgesang, bald Siegeslied (als päanisches Prosodion), des Hymenäus (Hochzeitlied), des Threnos (Todtenklage), der Epinikien und der Enkomien (Loblieder auf den Sieger beim Agon). Ihm folgten in der Ausbildung des Chorgesanges Alkman, der Erfinder der Parthenia, Frauenchöre während einer Procession gesungen, mit den bei den Böotiern gebräuchlichen Unterarten Daphnephorika und Oschophorika, jenachdem Lorbeern oder Weinranken dabei getragen wurden; dann Stesichorus von Himera, der Erfinder der strophischen Form, Pindar's Muster; endlich Simonides und Pindar. — Wie die Chormusik überhaupt eine dorische Institution war, so trugen auch die sämmtlichen genannten Gattungen derselben den Stempel dorischer Gesittung, jener Reinheit und jenes Maasses, als dessen göttlicher Repräsentant Apollo gilt und dem als musikalischer Stil der Tropos hesychastikos entspricht. Das dionysische Princip dagegen, der diastaltische Tropos, ist nur durch den Dithyrambus vertreten, der von Arion erfunden sein soll und dessen musikalische Formen Lasus von Hermione in einer Weise entwickelte, dass die Trennung des dionysischen vom apollinischen Element offenkundig wird. Bald nach ihm gestaltet Thespis den Dithyrambus zum Drama um und dessen Nachfolger (Choirilus und Phrynikus, welcher letztere besonders die musikalischen Formen entwickelte) bilden den Uebergang zur Glanzperiode der griechischen Tragödie. Aeschylus, dessen Einfachheit mit der des Oratorium-Stils zu vergleichen ist, Sophokles, welcher eine grössere Mannichfaltigkeit in seinen Charakteren zeigt, endlich Euripides, der sowohl die metrischen wie musikalischen Formen in freiester Art erweitert, die menschlichen Leidenschaften in ihren feinsten Nuancen zum Ausdruck bringt und dabei die äusserlichen theatralischen Kunstmittel nicht verschmäht, sie bilden den Höhepunkt des attischen Drama; nach der Zeit des Euripides, unter den letzten Dithyrambikern Phrynis, Philoxenus, Timotheus, Melanippides, Kinesias, welche besonders die Virtuosität der Sänger und den musikalischen Effekt ins Auge fassten, beginnt der unaufhaltsame Verfall der Tragödie. Der Gesang der Tragödie war entweder Chorgesang (Wechselgesang) oder Monodie in der Weise der späteren Dithyrambiker; letztere bildeten die Effektstücke in der Tragödie des Euripides. Auch der recitirte Theil der Tragödie wurde von Instrumentalmusik begleitet, und eine solche melodramatische Form nannte man Parakataloge. Ueber die Instrumentirung der Tragödienmusik fehlen alle Nachrichten, doch ist nicht zu bezweifeln, dass man die vorhandenen Mittel gerade hier im weitesten Umfang zur Anwendung brachte, entsprechend dem Geiste der Tragödie, welche alle Gattungen der musischen Kunst in sich vereinigte. Die gebräuchlichen Harmonien waren die hypodorische und hypophrygische für die Monodien; sie hatten den Charakter des »Praktikon« (welchen Aristoteles als den Göttern und Heroen angemessen bezeichnet), indem sie den Eindruck der Aktivität machen, durch welche das Subject als ein individuelles hervortritt. Für den Chor, der eine unbestimmte Willenslosigkeit darstellt, wo die Individualität sich einer höheren Macht hingiebt und in ihr aufzugehen bestrebt ist, nahm man das Mixolydisch

Digitized by Google

und Dorisch, welches dem »Apraktonc«, der Passivität entsprach. Unter den Rhythmen wählte man für die Tragödie nur die allgemein verständlichen und unter diesen hatten die Tetrapodien das Uebergewicht. Die Zahl der im tragischen Chor mitwirkenden Personen betrug anfangs fünfundvierzig, wurde jedoch durch Aeschylus auf fünfzehn reducirt, indem er jene abwechselnd in jedem Theil seiner Trilogien auftreten liess. Das weltliche Lied erhielt zuerst künstlerische Form durch Archilochus; dieser brachte die Elemente des Volksliedes zur vollen Anerkennung und war so der Vater derjenigen Lyrik, welche später in Alkeios, Sappho und Anakreon ihren Höhepunkt erreichte. Er gestaltete den $^3/_8$-Takt zum jambischen Trimeter, zum trochäischen Tetrameter und zu anderen Versmaassen um und ist der Erfinder der Parakataloge, des melodramatischen Vortrags, nach Plutarch »die Kunst, bei jambischen Compositionen die eine Parthie zur Begleitung sprechend vorzutragen, die andere zu singen«, eine Vortragsweise, die später auch in der Tragödie, und dort auch im anapästischen Rhythmus zur Anwendung kam.

V. Notation. Der Erfinder der Notenschrift ist (nach Westphal) Polymnastus, welcher sich dazu eines archäischen Alphabets bediente, dessen Buchstaben sich auf den in Argos entdeckten Inschriften wiederfinden. Diese Buchstaben erscheinen entweder in ihrer primitiven Form als Ortha (aufrechtstehende) und entsprechen dann den Untertasten unseres Klaviers; oder als Apestrammena (umgekehrte), die durch ein ♯ erhöhten und unter gewissen Umsänden die durch ein ♭ erniedrigten Töne, oder als Anestrammena (umgelegte, liegende), die durch ein ♭ vertieften Töne (wie auch das *f* und *c*), wenn sie die oberen Töne eines Halbtonintervalls darstellen. Zu Polymnastus' Zeit notirte man nur die Instrumentalnoten; für die Notirung des Gesanges, die nicht über Lasus von Hermione rückwärts hinausreicht, benutzte man das uns bekannte neu-ionische Alphabet, wobei die mittlere Octave durch die einfachen Buchstaben, der übrige Theil der Scala durch verstümmelte und vielfach alterirte bezeichnet war. Da die Töne nicht nur an sich bezeichnet wurden, sondern auch noch nach ihrem Verhältniss zu anderen ein neues Zeichen erhielten, so gab es 68 verschiedene Notenzeichen sowohl für den Gesang als auch für die Instrumente. Die Dauer der Noten wurde durch die langen und kurzen Silben des Textes bestimmt und in folgender Weise bezeichnet:

— └─ ⊔ ⊔⊔
— └─ ▭ ⊔⊔ Bei der Notirung von Gesang und Instrumental-
^ ^ ^ ^ ^ Pausen.

Begleitung erhielt die Singstimme den Platz über dem Instrument, weil, wie Bacchius der ältere sagt, »der Mund, welcher allein die Worte hervorbringt, von der Natur über die Hände gesetzt ist, welche die Töne auf dem Instrument hervorbringen«. — Die Bedeutung der griechischen Musiknoten ist durch die neueren Arbeiten Bellermann's, Westphal's, Fortlage's so unzweifelhaft festgestellt, dass ihre Lecture ungleich weniger Schwierigkeit macht, als etwa die eines musikalischen Manuscripts aus dem Mittelalter, und es bedürfte nur der Auffindung einer antiken Tragödienmusik, um auch die vollständige Reproducirung derselben zu ermöglichen und uns in den Stand zu setzen, über ihre eigenthümliche Wirkung aus eigner Erfahrung zu urtheilen.

F. A. Gevaert.

Griechische Tonarten,
Griechische Instrumente, } s. Griechische Musik.

Grieg, Edvard, einer der hervorragenden Componisten der Gegenwart, geboren am 15. Juni 1843 zu Bergen in Norwegen als der Sohn des dortigen Consuls Alexander G. Als der Knabe sechs Jahr alt war, begann seine Mutter, ihm den ersten Clavierunterricht zu ertheilen, der ihm grosse Freude machte und ihn bald auch zu selbstständigen Compositionsversuchen anregte. Ole Bull, der bei einem Besuche in Bergen 1858 derartige Arbeiten G.'s sah, rieth, überrascht von dem sich darin kund gebenden aussergewöhnlichen Talente, dringend zur höheren musikalischen Ausbildung des Knaben. Darauf

Digitized by Google

hin bezog G. das Conservatorium zu Leipzig, dem er als einer der aufgewecktesten und strebsamsten Schüler bis 1862 angehörte, in welchem Jahre ihn eine schwere Krankheit zur Heimkehr nöthigte. Wieder genesen, besuchte er 1863 Gade in Kopenhagen, dessen Rathschläge und Compositionsweise von unverkennbarem Einflusse auf G.'s meist nordisch colorirte Folgewerke wurden. Im J. 1867 liess sich G. in Christiania nieder und gründete daselbst einen Musikverein, welcher mit grossem Erfolge die Meisterwerke der älteren und neuesten Tonkunst in sorgsam vorbereiteten Aufführungen vorführt und wohlthätige Wirkungen auf das mehr und mehr erblühende Kunstleben des Königreichs ausübt. An der Spitze dieses Vereins steht G. noch gegenwärtig als Dirigent. Als Componist hat er bis jetzt etwa zwanzig Werke in Leipzig veröffentlicht, bestehend in einem Pianoforteconcert mit Orchester, 2 Duo-Sonaten, einer Claviersonate, zwei- und vierhändigen Stücken und Liedern, welche sämmtlich von der Kritik mit grosser Anerkennung aufgenommen wurden.

Grieninger, Augustin, musikkundiger deutscher Gelehrter, war um 1680 Augustinermönch und Doctor der Theologie zu Augsburg und hat daselbst ausser mehreren Erbauungsbüchern auch eine Compositionssammlung, betitelt: »*Cantiones sacrae* 1, 2 *et* 3 *vocibus, cum et sine instrumentis*«, herausgegeben. †

Grienenwald, N., auch Grünewald geschrieben, ein wandernder deutscher Volkssänger, welcher zu Anfange des 16. Jahrhunderts lebte und lange Zeit in den Diensten des Herzogs Wilhelm von Baiern zu München stand. Der um 1550 als Romanschriftsteller blühende Georg Wickram, Stadtschreiber zu Burgheim im Elsass, erzählt in einer Geschichte »von dem guten Schlemmer« eine Episode aus G.'s Leben, den er einen »berümpten Musicus vnd Componist«, gleichzeitig aber auch einen »guten Zechbruder« nennt. Ludwig Achim von Arnim erneuerte diese Anecdote im ersten Theile seiner »Kronenwächter« (Berlin, 1817) und brachte bei dieser Gelegenheit überhaupt Sitten und Gebräuche der Musiker jener Zeit zu trefflicher Anschauung.

Griepenkerl, Friedrich Konrad, deutscher Kunstästhetiker und Musikschriftsteller, geboren 1782 zu Peine im Braunschweigischen, war längere Zeit am Fellenberg'schen Institute zu Hofwyl im Canton Bern Lehrer, bis er 1816 als Professor an das Collegium Carolinum zu Braunschweig berufen wurde, in welcher Stellung er am 6. Apr. 1849 starb. Seine Hauptwerke sind ein »Lehrbuch der Aesthetik« (2 Thle., Braunschweig, 1827), in welchem die allgemeinen Ideen Herbart's systematisch entwickelt erscheinen, und ein »Lehrbuch der Logik« (2. Aufl., Helmstädt, 1831). Kleinere Aufsätze und Artikel kennzeichnen ihn als tüchtigen Musikfreund, der mit grosser Gründlichkeit besonders in die Werke Joh. Seb. Bach's eingedrungen ist, wie auch sein Antheil an der Herausgabe der von der Verlagsfirma C. F. Peters in Leipzig besorgten Edition Bach'scher Instrumentalcompositionen beweist, deren Vorrede ebenfalls von ihm herrührt. — Sein Sohn, Wolfgang Robert G., geboren am 4. Mai 1810 zu Hofwyl, erhielt seine wissenschaftliche und musikalische Ausbildung zu Braunschweig und bezog 1831 die Universität zu Berlin, wo er Theologie studiren sollte, die seinen Neigungen jedoch so sehr widerstrebte, dass er sie gänzlich aufgab und sich ausschliesslich literarischen Arbeiten widmete. Diese letzteren setzte er auch weiter fort, als er 1835 in das väterliche Haus zurückkehrte. Im J. 1839 wurde er zum Docenten der Aesthetik und Kunstgeschichte am Collegium Carolinum, ein Jahr später auch zum Professor der deutschen Sprache und Literatur am Cadettenhause zu Braunschweig ernannt, gab aber 1847 beide Stellen auf, ging 1848 nach Leipzig, kehrte jedoch noch in demselben Jahre nach Braunschweig zurück, wo er am 17. Octbr. 1868 in dürftigen Umständen starb. Er war ein sehr bedeutendes dramatisches Talent, wofür seine Trauerspiele »Maximilian Robespierre« (Bremen, 1851) und »Die Girondisten« (Bremen, 1852), zu denen sein Freund H. Litolff Musik schrieb, immer zeugen werden. In musikalischer Beziehung assimilirte er sich mit den

Digitized by Google

fortschrittlichen Bestrebungen der »Neuen Zeitschrift für Musik«, welcher er einige werthvolle kritische Aufsätze lieferte und strebte mit seiner Novelle »Das Musikfest oder die Beethovener« (Leipzig, 1838; 2. Aufl. 1841), sowie durch die Abhandlungen »Ritter Berlioz in Braunschweig« (Braunschweig, 1843) und »Die Oper der Gegenwart« (Leipzig, 1847) noch vor Rich. Wagner eine ideale Neugestaltung der Tonkunst an.

Griesinger, Georg August, Secretair der königl. sächsischen Gesandtschaft am österreichischen Hofe, geboren in Wien und ebendaselbst im J. 1828 gestorben, ist der Verfasser von »Biographischen Notizen über Joseph Haydn« (Leipzig, 1810).

Griessling, J. C., Hof-Blaseinstrumentenmacher in Berlin, fertigte gemeinschaftlich mit B. Schlott, unter der Firma »Griessling und Schlott«, seit etwa 1808 vortreffliche Blaseinstrumente. Um 1833 producirte er ein neues, von ihm »Harmonica-Contre-Bass« genanntes Fabrikat, welches alle ganzen und halben Töne vom Contra *a* bis zum eingestrichenen *c* leicht, rein und mit gleicher Stärke hervorbrachte und von G. A. Schneider in der Berliner Voss'schen Zeitung anerkennend beurtheilt wurde. G. selbst starb am 31. Mai 1835 zu Berlin, worauf die Fabrik von B. Schlott allein fortgeführt wurde.

Griestopf, Ulrich, aus Magdeburg, war der erste und älteste der 53 Organisten, welche 1596 zur Prüfung der Schlosskirchenorgel zu Grüningen berufen wurden. Vgl. Werkmeister's *»Organum Gruningense redivivum«* §. 11. †

Griff, in gewöhnlicher Bedeutung das Erfassen eines Dinges mittelst der Finger einer Hand, wobei stets wenigstens ein Finger und der Daumen derselben Hand als zwei entgegengesetzt thätige Faktoren gedacht werden, welche zwischen sich das Erfasste halten, findet auch in abstrakten Ergehungen eine diesem Begriffe entsprechende Anwendung. In der Musik nennt man im Allgemeinen einen G. das Fassen eines oder mehrerer Finger, zu dem der die Fassung mitausführende Faktor ein anderer fester Körper, ein Brett etc., ist, wenn dies Thun einen Theil eines schwingenden Körpers zu einer gewünschten Tonzeugung bestimmt abgrenzt. Man spricht demgemäss bei Instrumenten, deren Ton durch Reissen oder Streichen von Saiten erzeugt wird, wenn durch festes Aufsetzen eines Fingers auf ein Brett die Länge einer zwischen Finger und Brett befindlichen Saite scharf begrenzt wird, von einem G.; ebenso wenn man durch Deckung eines Tonloches mittelst einer Fingerbewegung bei einem Blasinstrumente die Ausdehnung einer tönenden Luftsäule bestimmt, ja selbst wenn man bei Tasteninstrumenten durch Niederdrücken einer Taste mit dem Finger einen Ton erzeugt, aus welcher Wortanwendung mit der Zeit die Redeweise entstanden ist: einen Ton greifen. Da nun in der Musik jeder Finger einen G., und man somit mehrere G. gleichzeitig machen kann, so spricht man auch bei mehreren gleichzeitig durch G. erzeugten Klängen, je nach der Zahl derselben, von Doppel- und mehrstimmigen G., und je nach der Schwierigkeit, die solche G. bereiten, oder der Entfernung der Finger von einander bei Ausführung derselben von: leichten, schweren, engen oder weiten G. Der oben angeführten Redeweise: einen Ton greifen, bei Tonzeugungen durch G., die einer Tonmodification unterliegen können, folgend, bedient man sich in der Fachsprache auch der Ausdrucksweise: einen Ton rein greifen, besonders bei Auslassungen über durch Streichinstrumente erzeugte Klänge, während man bei durch Blasinstrumente geschaffenen Tönen höchstens die Ausdrucksweise »rein blasen«, da die Tonreinheit durch die Stärke des Blasens bedingt ist, angewendet findet. 32.

Griffbrett nennt man bei verschiedenen Tonwerkzeugen, denen der Ton entweder durch Streichen oder durch Reissen von Saiten entlockt wird, ein planes oder wenig gewölbtes Brettchen, das zur beliebigen Verkürzung der Saiten mittelst der Finger der linken Hand dient. Dasselbe findet man entweder auf dem Instrumenthals und einem Theile der Schalldecke geleimt oder

Digitized by Google

am Ende des Halses mit dem Instrumentkörper in festem Zusammenhange und in der Fortsetzung, den Saiten etwas näher geführt, über dem Resonanzboden schwebend angebracht. Es wird aus Ebenholz oder bei minder werthvollen Tonwerkzeugen aus anderem schwarz gebeiztem harten Holze gefertigt, damit es durch den Gebrauch nicht so schnell abgenutzt werden kann. Die Gestalt der G. ist je nach der Instrumentart verschieden. Bei Tonwerkzeugen, denen durch Reissen der Saiten der Ton entlockt wird, findet man das G. meist plan, stets in gleicher Breite gefertigt und unmittelbar dem Schallboden aufgeleimt, von dem es sich zuweilen, z. B. bei der Zither (s. d.), an dem vom Sattel (s. d.) entfernteren Ende etwas gegen die Saiten hin erhebt. Bei Streichinstrumenten hingegen ist das G. rundlich in der Breite geformt, damit das Streichen der Saiten leichter möglich, nach der dem Sattel abgewandten Seite hin jedoch breiter werdend, flacher (dem Stege [s. d.] entsprechend) gewölbt und den Saiten flächlich etwas näher gerückt; mit dem Instrumenthals steht es in festem Zusammenhange und weiterhin über dem Resonanzboden ist es frei schwebend. Früher erhielten sämmtliche G. Bunde (s. d.), jedoch seit dem 17. Jahrhundert sieht man dieselben bei Streichinstrumenten nicht mehr; selten findet man bei grössern derartigen Tonwerkzeugen in den G. an dem Rande, wo die stärkste Saite befindlich ist, Aushöhlungen. Man schreibt solcher Aushöhlung den Vortheil zu, dass beim Niederdrücken der Saite in dieselbe deren Schwingung schärfer begrenzt wäre und dass bei schmalen G. hiermit einem Heruntergleiten der Saiten vorgebeugt sei, da man durch das Eindrücken in die Aushöhlung die Saite fester halten könne. Neuerdings jedoch hat man auch diese Modification der G. bei Streichinstrumenten verworfen, da dadurch bei dicken Saiten eine Reibung beim Vibriren kaum zu vermeiden ist, das sehr oft ein den Ton benachtheiligendes starkes Schnarren erzeugt. Bei allen Reissinstrumenten findet man, wie ehedem, auch noch heute, auf der ganzen Ausdehnung des G. Bunde angebracht. Die Länge der G. ist je nach den Instrumentgrössen verschieden. Gewöhnlich erhält das G. die Ausdehnung der halben Saitenlänge, auch wohl etwas mehr; seltener zwei Drittheile dieser Ausdehnung. Bei Streichinstrumenten endet das G. meist unmittelbar bei den *f*-Löchern (s. d.), wenn nicht ein sorgsamer Erbauer für ein besonderes Instrument gerade eine andere Länge als geeigneter erachtet hat. — Der Name G. kommt selbstredend von der Auffassung, dass durch einen Griff (s. d.) auf ein Brett mittelbar ein bestimmter Ton erzeugt wird, wobei jedoch als selbstverständlich gedacht wird: dass der Griff auf das Brett die feste Abgrenzung einer einen Ton zeugenden Saite bezwecken muss. Obige Auffassung führte auch wohl dazu, die Claviatur der Tasteninstrumente »das G.« derselben zu nennen, weil die Töne durch Griffe auf dieselbe erzeugt werden, wenn man nicht die selbstverständlich gedachte Beschränkung, wie dies jetzt fast durchgängig geschieht, als die Auffassung mitbestimmend achtet. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Erfindung des G. eine uralte ist. Wir finden in China über 2500 v. Chr. beim Kin (s. d.) das G. unserer Lauteninstrumente und wenige Zeit danach dasselbe in Indien bei der Vina (s. d.), wie dasselbe fast gleichzeitig auch wohl auf dem Monochord der alten Aegypter angewandt worden sein muss, indem sonst wohl nicht in kürzester Folgezeit danach die Zwei- und Mehrsaiter mit dem unsern Streichinstrumenten ähnlichen G. dort hätten gepflegt werden können. Siehe hierüber den Artikel »ägyptische Musik« in diesem Werke, I. Theil S. 49 und 50. Ob die G. der letzterwähnten Tonwerkzeuge Bunde hatten oder nicht, lässt sich bis jetzt nicht mit Gewissheit nachweisen; wahrscheinlich ist jedoch das Vorhandensein von Bunden. Wie schon oben bemerkt, haben im Abendlande die Streichinstrumente erst mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Bunde verloren, indem die oft in diesem Werke erwähnten geringen Klangunterschiede der gleichbenannten Töne in den Harmonien der abendländischen Kunst als Erforderniss sich ausbildeten, deren Darstellung besonders den Streichinstrumenten zufiel, welchem Erfor-

Digitized by Google

derniss jedoch niemals genügt werden könnte, sobald die G. dieser Instrumentgattung Bunde hätten. 32.

Griffi, Orazio, italienischer Tonsetzer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Compositionen noch fünfstimmige gedruckte Madrigale (Venedig, 1586) übrig geblieben sind.

Griffin, Georg Charles, englischer Claviercomponist und Musiklehrer, geboren um 1770 zu London, hat daselbst Sonaten, Concerte u. s. w. für Harpsichord veröffentlicht.

Griffino, Giacomo, italienischer Opern- und Kirchencomponist, war zu Ende des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche zu Lodi und hat u. A. die Opern: »*La fede nel tradimento*« (1691), »*La pazzia d'Orlando*« (1692) und »*La Gosmena*« (1693) in Musik gesetzt. †

Grifflöcher nennt man die an verschiedenen Blasinstrumenten befindlichen Löcher, die mittelst der Finger zur Erzeugung von Tönen geschlossen oder geöffnet werden. 0.

Grifoni, Antonio, italienischer Componist, der meist in Venedig lebte, woselbst er 1770 als op. 1 seiner Werke *Sonate da camera* für zwei Violinen und Violoncello mit Cembalo erscheinen liess.

Grigny, N. de, französischer Organist, welcher an der Kathedralkirche zu Rheims angestellt war und ums Jahr 1700 ein Orgelbuch herausgab, in dem eine Messe und Hymnen auf die vornehmsten Feste des Jahres enthalten waren. †

Grill, Franz, deutscher Tonkünstler, welcher um 1795 zu Oedenburg als Kammermusiker eines ungarischen Edelmannes starb, hat seit 1790 sich durch mehrere im Haydn'schen Style geschriebene Compositionen bekannt gemacht. Zuerst in Offenbach erschienen von ihm 1790 und 1791: *III Sonates p. le Clav. av. Viol. obl.* op. 1, *III Sonates* ebenso op. 2, *III Quatuors à 2 Viol., A. et Vclle.*, op. 3, Haydn gewidmet, *III Sonates* op. 4, *III Quat.* op. 5, *VI Sonates* op. 6 und *VI Quat.* op. 7; in Wien: 1791 *Caprice p. le Clav.*, *VI Duos conc. p. le Clav. et Viol.*, 1795 II desgleichen, 1792 *III Quatuors à 2 V., A. et Vc.* und 1795 ein *Quatuor.* †

Grillo, Giovanni Battista, ein aus Frankreich stammender Componist, wurde am 30. Septbr. 1619 zum ersten Organisten an der St. Marcuskirche zu Venedig erwählt und verwaltete dies Amt bis 1623. Vgl. v. Winterfeld, »Gabrieli und sein Zeitalter«, Band I. S. 198, und Doglioni, *Cose notabili della città di Venezia p.* 207. Von seinen Compositionen hat er »*Sacri concentus*« (Venedig, 1618) veröffentlicht. †

Grillo, Nicolo, italienischer Kirchencomponist um 1750, von dessen Composition besonders Cantaten und die Musik zu neapolitanischen Volkspoesien über die Grenzen seines Vaterlandes hin hochgeschätzt waren. †

Grimaldi, ein altberühmtes italienisches Geschlecht, ist nächst den Fieschi's, Doria's und Spinola's die vierte der zum alten Adel gerechneten Familien Genua's. Im Staate und in der Kirche, nicht minder in der Wissenschaft und Kunst spielte sie über 500 Jahre lang (der letzte männliche Sprössling starb 1834) eine grosse Rolle. In der Musik zeichneten sich aus: Francesco Antonio G., geboren 1740 zu Seminora, gestorben 1784 zu Neapel, woselbst er Advocat gewesen war, lieferte ausser mehreren geschichtlichen Werken über Neapel und die Verfassung dieses Landes auch eine kleine Schrift: »*Lettera sopra la musica*« (Neapel, 1766). — Ritter Nicolini G., um 1685 zu Venedig geboren, war in seinem Vaterlande bereits als Basssänger der Oper berühmt, als er 1710 London besuchte, mit dem grössten Erfolge auftrat und u. A. auch in Händels »Rinaldo« sang. Dort verfasste er auch die Textbücher zu »Hamlet« und »Hydaspe«, welche Opern 1712 zur Aufführung gelangten. Später war er wieder in Venedig, wo er zum Ritter von San Marco ernannt worden war; Quantz hörte ihn daselbst im J. 1726. In Italien kannte man ihn nur unter dem Namen Nicolini. — Giovanni Pietro G., geboren zu Genua,

Digitized by Google

wurde Carmeliter und zuletzt Generalvicar seines Ordens in Rom. Er starb 1631 und galt für einen guten Dichter und Vocal- wie Instrumentalmusiker, der sich in seinem Wirkungskreise um die Pflege der Musik sehr verdient gemacht haben soll. — Luigi G. della Pietra, der letzte Spross dieser Familie, gestorben am 28. Juni 1834 zu Turin, war ein vortrefflicher Violinist und auch Componist für sein Instrument.

Grimarest, Jean Léonard le Gallois, s. Gallois.

Grimbaldus, gelehrter französischer Mönch und Priester des 9. Jahrhunderts, der vom Könige Alfred 885 nach Oxford berufen wurde, um die Wissenschaften daselbst fördern zu helfen. Er hielt zwei Jahre nach seiner Berufung daselbst, oft in des Königs Gegenwart, auch Vorlesungen über Musik. Vgl. Gerberts Geschichte der Musik und *Hist. of Music by Hawkins* Vol. I. p. 413. †

Grimm, Friedrich Melchior, Baron von, ein geistreicher Kunstkenner, der während seines langen Aufenthalts in Paris mit den ausgezeichnetsten zeitgenössischen Persönlichkeiten in naher Verbindung stand, war zu Regensburg am 25. Decbr. 1723 geboren und erhielt durch seine keineswegs bemittelten Aeltern eine sehr sorgfältige Erziehung. Er studirte zuletzt in Leipzig und kam 1747 nach Paris. Hier wurde er Vorleser des damaligen Erbprinzen von Sachsen-Gotha, allein diese Stelle war nicht so lohnend, um seine Lage zu einer günstigen zu gestalten. Jedoch lernte er J. J. Rousseau kennen, mit dem er gleiche Begeisterung für die Musik theilte, und wurde durch diesen bei Diderot, dem Baron Holbach, der Frau von Epinay und anderen durch Geist und Geburt ausgezeichneten Personen eingeführt; überall gelang es ihm, sich in Gunst zu setzen. Als Secretair des Grafen von Friesen, Neffen des Marschalls von Sachsen, kam er noch mehr in die vornehmen Gesellschaften und suchte sich besonders den Frauen durch feines und gewandtes Wesen, sowie durch äussere Eleganz zu empfehlen. Als die Ankunft der italienischen Bouffons in Paris (1752) alle Kenner und Freunde der Musik in zwei Partheien spaltete, von denen die eine für Lulli und Rameau, die andere für die italienischen Componisten schwärmte, erklärte sich G. entschieden für die letztere und stand an der Spitze des *Coin de la reine*, so genannt, weil diese Parthei sich im Parterre unter der Loge der Königin zu versammeln pflegte, während die Freunde der französischen Musik den *Coin du roi* bildeten. Er schrieb bei dieser Gelegenheit zuerst die Broschüre »*Lettre sur Omphale*« (Paris, 1752), sodann aber die kleine pikante Schrift voll Geist, Witz und Geschmack »*Le petit prophète de Bömischbroda*« (Paris, 1753), und als die Gegner darauf zu antworten versuchten, schlug er sie durch seine »*Lettre sur la musique française*« völlig aus dem Felde. Doch gab letztere ein so gewaltiges Aergerniss, dass anfangs von Verbannung und Bastille die Rede war, bis endlich die Wuth sich legte und dem Verfasser statt dessen der Beifall aller Freunde der neuen Musikrichtung und der italienischen Truppe zu Theil wurde. Die Verbindungen G.'s mit den Encyclopädisten, seine Verhältnisse zu den Grossen Frankreichs, seine Kenntnisse, sowie die Geschmeidigkeit seines Geistes öffneten ihm nun bald eine glänzende Laufbahn. Nach des Grafen von Friesen Tode wurde er Secretair des Herzogs von Orleans. Damals fing er an, seine literarischen Bülletins für die Herzogin von Gotha und mehrere andere deutsche Fürsten über Gegenstände der französischen Literatur, Philosophie, Musik, Malerei u. s. w. zu schreiben, welche nach seinem Tode gesammelt erschienen, als: »*Correspondance litéraire, philosophique et critique*« (16 Bde., Paris, 1812, nebst Supplement von Alex. Barbier, Paris, 1814; neue vervollständigte Ausg., 15 Bde., Paris, 1829 fg.; deutsch im Auszuge, 2 Bde., Brandenburg, 1820—1823). Die geistreichsten Analysen und glänzende, pikante Urtheile sprechen sich in diesen Briefen aus; diejenigen über Musik sind voller Geist und Schärfe, aber nicht frei von Vorurtheilen und Irrthümern. Auch nachdem er 1776 zum Baron und vom Herzoge von Gotha zu dessen bevollmächtigten Minister am fran-

Digitized by Google

zösischen Hofe ernannt worden war, setzte er seine literarischen Correspondenzen fort. Nach dem Ausbruche der Revolution begab er sich nach Gotha, wo ihn 1795 die Kaiserin Katharina von Russland zum Staatsrath und zu ihrem bevollmächtigten Minister in Hamburg ernannte, welchen Posten er bekleidete, bis eine Krankheit, in Folge deren er ein Auge verlor, ihn nöthigte, seine Entlassung zu nehmen. Er ging hierauf wieder nach Gotha und starb daselbst am 19. Decbr. 1807.

Grimm, Heinrich, deutscher Componist und musikalischer Schriftsteller, lebte in der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts und war nach einander Cantor in Magdeburg und Braunschweig. An theoretischen Werken von ihm, die aber jetzt sehr selten sind, kennt man: »*De monochordo*« und »Unterricht, wie ein Knabe nach der alten Guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführt werden könne« (Magdeburg, 1624); an Compositionen: »*Tirocinia seu exercitia tironum musica concertationibus variis tam ligatis quam solutis ad tres voces concinnata*« (Halle, 1624), ferner mehrere fünf- und sechsstimmige Messen, deutsche Psalme etc. Gerber besass einige Compositionen G.'s in Tabulaturschrift; ein fünfstimmiges *Kyrie* und *Gloria* von ihm befindet sich in Becker's »Sammlung von Kirchengesängen berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrhundert« (Leipzig, 1834).

Grimm, Johann Friedrich Karl, musikkundiger Mediciner, geboren 1737 zu Eisenach und gestorben als Leibmedicus und Hofrath zu Gotha, gab heraus: »Bemerkungen eines Reisenden durch Deutschland, Frankreich, Holland und England« (Altenburg, 1775), worin mehrere Briefe die damaligen Musikzustände so treu schildern, dass Forkel dieselben in seine musikalisch kritische Bibliothek Band I. S. 232 etc. aufnahm. †

Grimm, Julius Otto, hervorragender deutscher Pianist und Componist der Gegenwart, geboren um 1830 zu Pernau, machte seine höheren musikalischen Studien auf dem Conservatorium zu Leipzig. Nach Vollendung derselben wurde er nach Göttingen berufen, siedelte aber später als Dirigent des Musikvereins nach Münster über, in welcher Stellung er sich, die edelste Richtung der Kunst pflegend und fördernd, noch jetzt befindet. Nebenbei ertheilt er auch Unterricht im Gesang und Clavierspiel. Seine im Druck erschienenen Compositionen bestehen aus Orchesterwerken verschiedener Art, Pianofortesachen, Gesängen und Liedern. Eine Suite von ihm für Streichinstrumente in Kanonform hat mit Erfolg die Runde durch die Concertsäle Deutschlands gemacht.

Grimm, Karl, königl. Hofinstrumentenmacher in Berlin, geboren daselbst 1794, erlangte durch die von ihm nach dem Vorbilde der besten italienischen Meister gefertigten Saiteninstrumente, besonders durch seine vorzüglich gebauten klangvollen Harfen, einen sehr ausgebreiteten Ruf. Er starb, auch als ausgezeichneter Trompetenbläser gerühmt, am 16. Juni 1855 zu Berlin. Die von ihm während einer dreissigjährigen Thätigkeit in Flor gebrachte Handlung übernahm 1851 unter der alten Firma C. Hellmig. — Sein Sohn Karl Constantin Louis G., geboren am 17. Febr. 1821 zu Berlin, widmete sich von seinem achten Jahre an dem Harfenspiele und brachte es, durch Parish-Alvars vorzüglich gefördert, zu ausgezeichneter Virtuosität auf diesem Instrumente. Nachdem er sich seit 1837 mit grösstem Erfolge öffentlich hatte hören lassen, wurde er 1844 als königl. Kammermusiker und erster Harfenist der Hofkapelle in Berlin angestellt und erhielt 1869 bei Gelegenheit seines 25jährigen Jubiläums den Titel eines königl. Concertmeisters. G. ist auch als Componist für sein Instrument bedeutend, hat jedoch von seinen Arbeiten nichts veröffentlicht.

Grimmer, Franz, guter deutscher Sänger und Componist, geboren 1728 zu Augsburg, lernte die Musik bei seinem Vater, einem bischöfl. Trompeter, und bei Giulini und setzte die Musikübung während seiner akademischen Studienzeit in Salzburg eifrig fort. Als er im philosophischen und juristischen

Digitized by Google

Fache keine Anstellung zu finden vermochte, ging er als Sänger zur Koberwein'schen, dann zur Berner'schen Schauspielertruppe. Später gründete er ein Kindertheater, für das er kleine Opern componirte, die er auch selbst dirigirte. Als jedoch nach einiger Zeit dies Unternehmen sich nicht mehr halten konnte, verlegte er sich auf Ertheilung von Unterricht und starb 1807 zu Biberach.

Grisar, Albert, talentvoller belgischer Opern- und Romanzencomponist, geboren am 26. Decbr. 1808 zu Antwerpen, erlernte zunächst in seiner Vaterstadt und in Liverpool die Handlung, nebenbei Musik treibend. Seine Vorliebe für die letztere wurde so stark, dass er sich 1830 heimlich nach Paris begab, wo er eifrige Studien bei Reicha begann. Die belgische Revolution rief ihn aber allzu früh zu seiner Familie nach Antwerpen zurück, wo er seine Compositionsversuche fortsetzte und durch die berühmt gewordene Romanze »*La folle*« seinen Ruf begründete. Auch seine erste komische Oper, »*Le mariage impossible*«, zu Anfange 1833 in Brüssel gegeben, fand Beifall und veranlasste die Regierung, ihm ein Studienstipendium auszusetzen. G. eilte hierauf wieder nach Paris, wo es ihm gelang, als Componist von Romanzen sehr beliebt zu werden. Nun trat er mit Opern und Operetten hervor: 1836 mit »*Sarah*«, 1837 mit »*L'an mil*«, 1838 mit »*Le naufrage de Méduse*« (gemeinschaftlich mit Flotow und Piloti) und mit »*L'opéra à la cour*« und 1839 mit »*Lady Melvil*«, die sämmtlich so viele anmuthige und ansprechende Nummern enthielten, dass sie die freundlichste Aufnahme fanden. Seitdem folgten mit immer mehr sich steigerndem Erfolge: »*Le carillonneur de Bruges*« (1842), »*L'eau merveilleuse*« (1844), »*Gilles ravisseur* (1849), »*Bon soir, Monsieur Pantalon*« (1852), »*Les amours du diable*« (1853), »*Le chien du jardinier*« (1855), »*Le joailler de St. James*« (1861, die umgearbeitete »*Lady Melvil*«) und »*La chatte métamorphosée*« (1862), von denen »das Wunderwasser«, »Guten Abend, Herr Pantalon« und »die verwandelte Katze« auch in Deutschland sehr beliebt wurden. Trotz seines Talentes und seiner Fruchtbarkeit gelang es G. nicht, in eine gesicherte Vermögenslage zu kommen, und er starb in dürftigen Verhältnissen am 15. Juni 1869 zu Asnières bei Paris. In seinem Nachlasse fanden sich noch sechs vollendete Opernpartituren, die er bei Lebzeiten vergeblich den Bühnendirectionen angeboten hatte.

Grisi, zwei Schwestern und beide berühmte italienische Sängerinnen. Die ältere, Giuditta G., geboren zu Mailand im J. 1805, wurde ihrer schönen Mezzosopranstimme wegen Gesangstudien zugeführt, die sie auf dem Conservatorium ihrer Vaterstadt unter Minoja und Banderali vollendete. Nachdem sie in den dortigen Conservatoriumsconcerten mit Beifall aufgetreten war, machte sie 1823 einen erfolgreichen künstlerischen Ausflug nach Wien und sang darauf auf den Opernbühnen von Mailand, Parma, Florenz, Genua u. s. w. In Venedig schuf Bellini eigens für sie den Romeo in seinen »*Montecchi e Capuletti*«, und diese Rolle besonders begründete ihr einen ungeheuren Ruf. Als sie im Novbr. 1832 in Paris als »*Straniera*« debütirte, fand man sich ihrem Rufe gegenüber enttäuscht, der Romeo jedoch und der Malcolm in Rossini's »*Donna del lago*« verschafften ihr vollständige Erfolge. Seit 1833 verblieb sie in Italien und zwar, da sie sich mit einem Grafen Barni verheirathete, zurückgezogen von der Bühne. Sie starb am 1. Mai 1840 auf ihrer Villa bei Robecco, unfern Lodi. Ihr Vater, ein ehemaliger Capitain Napoleons, überlebte nicht blos sie, sondern auch seine jüngere, noch berühmtere Tochter. — Diese letztere, Giulia G., war am 28. Juli 1811 zu Mailand geboren. Gemäss den Traditionen der Familie, denn ihre Tante war die gefeierte Sängerin Grassini (s. d.), musste auch sie, 11 Jahre alt, obgleich man an ihrem Gesangtalente zweifelte, das Mailänder Conservatorium beziehen, von wo aus sie jedoch in das Mantalettenkloster in Florenz gebracht wurde. Drei Jahre später wurde sie dem Gesanglehrer Giacomelli in Bologna zugewiesen, und dieser wusste in der That erst ihre Stimme hervorzulocken und zu bilden, so dass sie, unterstützt von grosser Körperschönheit, 1828 als Emma in Rossini's »Zelmira« mit

Digitized by Google

glänzendem Erfolge in Bologna debütiren konnte. Alsbald für den Carneval daselbst engagirt, sang sie im »Barbier«, im »*Sposo di provincia*« und in »*Torvaldo e Dorlisca*«, Parthien, die den Anfang ihres mit ihrem Ruhm gleichmässig wachsenden Rollenkreises bildeten. Hierauf ging sie nach Florenz und 1829 an das Scalatheater in Mailand, wo gerade auch die Pasta sang, die sich so sehr für die junge, überaus strebsame Collegin interessirte, dass sie, ebenso der Componist Marliani, dieselbe freundlich und uneigennützig in der Vollendung ihrer Gesangstudien unterstützte. Auch Rossini und Bellini, der für sie die Parthie der Adalgisa schrieb, näherten sich dem neu aufgehenden Gesangsterne, und das Publikum schwärmte für ihr Talent und ihre Jugend. Dadurch selbstbewusst geworden, brach sie, als ihr eine höhere Gagenforderung abgeschlagen wurde, ihren Contrakt mit dem Impresario und ging nach Paris, wo sie durch Vermittelung ihrer Verwandten alsbald ein Engagement an der italienischen Oper erhielt. Gleich ihr erstes Debüt daselbst, am 16. Octbr. 1832, in Rossini's »Semiramis« sicherte ihr den weiteren grossartigen Erfolg, zu dem ihre wahrhaft antike Schönheit, die Reinheit, Leichtigkeit und Grösse ihrer Stimme nicht das Geringste beitrugen. Dieser Erfolg blendete sie jedoch nicht; sie setzte ihre Studien noch immer eifrig fort, und mit ihren eminenten Fortschritten wuchs auch ihre Popularität und hielt noch drei Jahrzehnte in Paris und London Stich. Verschiedene Opern, so 1834 die Puritani von Bellini, wurden in Paris eigens für sie geschrieben; sie führte gewissermassen das mezza voce-Singen, das ihr kaum Jemand seitdem in gleicher Art nachgemacht, erst ein. Hochtragische Rollen wie Norma waren ihr Anfangs zwar weniger vortheilhaft, doch gewann ihre Stimme mit der Zeit an Umfang und Macht, so dass sie auch als Herrscherin im dramatischen Genre gelten konnte. Während fünfzehn Jahren versah die G. das Amt der Primadonna abwechselnd in Paris und London, für welche letztere Stadt sie eine besondere Vorliebe hegte. Zum ersten Male verheirathete sie sich im J. 1836 mit dem Marquis de Melcy; nach Auflösung dieser Ehe schloss sie im J. 1844 eine zweite Verbindung mit dem berühmten Tenoristen Mario, der fünf Kinder entsprossen. (Kaiser Nicolaus nannte sie Grisetten; »nein Marionetten«, erwiederte die geistreiche Frau.) Mit Mario unternahm die G., welchen Namen sie auch in ihrer Ehe stets beibehielt, bis 1862 verschiedene Reisen, auch eine nach Amerika im J. 1854; das »kostbare Nachtigallenpaar«, wie Heine sagt, erntete, obwohl bereits Frische und Glanz seiner Stimmen fast gänzlich gewichen war, wenigstens viel Metall. Endlich, im J. 1862, zog sich die Künstlerin definitiv von der Bühne zurück, zur Freude ihrer Verehrer, die es geschmerzt hatte, den Verfall der einst so gefeierten Sängerin anzusehen. Auf einer Reise nach Petersburg zu ihrem Gatten begriffen, überfiel sie eine Lungenentzündung und allein in der fremden Stadt, fern von ihrer sonnigen Heimath, überraschte die Künstlerin das Lebensende am 29. Novbr. 1869 zu Berlin. Ihre Leiche wurde von dort nach Paris übergeführt, wo sie auf dem Père Lachaise in dem Grabe ihrer beiden vorangegangenen Töchter und nicht weit von Rossini, mit welchem sie im Leben so oft verkehrte, ruht. — Eine Ernestina G., Cousine der Vorgenannten, 1818 in Mailand geboren, hat sich als Sängerin in Italien gleichfalls grossen Ruf erworben.

Grisippos, ein Musiker im alten Griechenland, der sich besonders dadurch bekannt machte, dass er verliebten Leuten Nachtmusiken fertigte; derselbe soll auch in der Behandlung des Trigono und der Sambuca sehr geschickt gewesen sein. Vgl. Athen. lib. 14. †

Grob ist ebenso wie gravitätisch (s. d.) ein von früheren Orgelbauern öfter angewandtes Beiwort zu Registerbenennungen der Orgel, statt dessen man jetzt, wenn man überhaupt ein solches anwendet, das Wort »gross« gebraucht. G.-Stimmen sind also sogenannte grosse Orgelstimmen, d. h. solche, die grösser im Manual oder Pedal sind, als deren normale Grundstimmen (s. d.), die im Manual 2,5 und im Pedal 5metrig angenommen werden. So nennt man

Digitized by Google

z. B. G.-Subbass, G.-Untersatz etc. eine 10metrige Pedalstimme, die gewöhnlich nur 5metrig gebaut wird, und G.-Gedackt, G.-Principal etc. eine 5metrige Manualstimme, welche nach der Regel 2,5metrig gefertigt werden muss. Da unter den einfachen Namen die Eigenheiten der verschiedenen Orgelregister aufgezeichnet sind, so ist hier nur darauf aufmerksam zu machen, dass alle Registereigenheiten auch den Zügen eigen sein müssen, welche das Beiwort G. oder gross führen und dies Beiwort nur anzeigt, dass der Klang dieses Registers eine Octave tiefer und die Bauart desselben noch einmal so gross ist, als ein den gleichen Namen ohne diesen Zusatz führendes Register. 0.

Grobgedackt ist durch die Systematik liebenden Orgelbauer als Name der 5metrigen Orgelstimme Gedackt (s. d.), welche, wenn 2,5metrig, dann stets letztern Namen erhält, eingeführt. Diese Systematik fordert die Benennung Still-Gedackt (s. d.) für das ähnliche 1,25metrige Register. Oft findet man jedoch diese Benennung nicht ganz diesem System entsprechend angewandt, was jedoch nicht zu empfehlen ist. 0.

Groblicz, A., ein Instrumentbauer zu Warschau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, soll nach Lohlein's Zeugniss vorzügliche Violinen nach Muster der berühmten Stein'schen gefertigt haben. †

Groblicz, Mar, polnischer Instrumentenmacher, vielleicht ein Vorfahre des Vorigen, über dessen Lebensumstände jedoch gar nichts bekannt ist. Im J. 1861 befand sich auf der Ausstellung polnischer Alterthümer in Lemberg eine ausgezeichnete *Viola di Gamba* von ihm mit der Inschrift: *Ad D(ei) G(ratiam) ukonczyl M. Groblicz r.* 1602 (verfertigt von M. Groblicz im J. 1602). Sie hatte einen Bezug von sechs Saiten: *D, G, c, e, a, d,* und war meisterhaft gearbeitet. M—s.

Grobstimme ist eine der drei zunftgemässen, wunderlichen Tonbenennungen der früheren Trompeter für den ersten Aliquotton (s. d.) ihres damals meist in *C*-Stimmung geführten Instruments, welcher unserm heutigen kleinen *c* entsprach. Die andern beiden Benennungen waren: Flattergrob (s. d.) für das grosse *C*, und Faulstimme (s. d.) für das kleine *g*. 2.

Grobstimme, Heinrich, s. Baryphonus.

Gröbenschütz, J., königl. Kammermusiker und Bratschist der Hof- und Opernkapelle zu Berlin, verband mit dieser Stellung die Führung einer Musikalien-Verlagshandlung, die er 1799 von der Firma »Simon Schropp und Comp.« in Berlin übernahm und in Gemeinschaft mit seinem Schwiegervater Seiler unter der Firma »Gröbenschütz und Seiler« bis zu seinem Tode, im J. 1837, fortführte. Als Kammermusiker hatte er sich bereits 1826 pensioniren lassen. — Seine Gattin, Amalie G., geborene Seiler, galt für eine treffliche Clavierspielerin und Musiklehrerin und fand in der Zeit von 1809 bis 1816 in Concerten stets grossen Beifall. Sie starb 1845 zu Berlin. Rondos und Tänze ihrer Composition sind im Verlage ihres Mannes im Druck erschienen. — Der Sohn der beiden Vorgenannten, Felix G., ein tüchtiger Mediciner, der zuletzt Medicinalrath in Stettin wurde, hat sich als Gesangcomponist nicht unrühmlich ausgezeichnet und verschiedene ein- und mehrstimmige Lieder in Berlin, Leipzig, Hamburg und Kopenhagen herausgegeben.

Gröhen, s. Groh.

Groene, Anton Heinrich, fürstlich lippescher Kammersecretair zu Detmold, gab »Religiöse Lieder historischen Inhalts, von L. F. A. von Cölln gedichtet« (Rinteln, 1791), 1792 »Zwölf Serenaden für das Clavier mit einer theils obligaten, theils begleitenden Violine und Violoncello«, 1789 »Zwei Sonaten für Clavier« und »Sechszehn Singstücke« heraus, welche Compositionen in der Jenaer Literatur-Zeitung von 1792 No. 109 eine nicht unvortheilhafte Besprechung erfuhren. †

Grönemann, Albert, deutscher Violinvirtuose, Orgelspieler und Componist, geboren zu Köln, lebte um 1739 zu Leyden, wo man seine Meisterschaft auf

Digitized by Google

der Violine der des berühmten Locatelli, der sich damals gerade in Amsterdam aufhielt, gleichstellte. Damals veröffentlichte er auch mehrere Violinsolos und Trios für zwei Violinen und Flöte. Um 1750 war er im Haag angestellt und zwar als Organist an der grossen Kirche. Leider verfiel er in Wahnsinn, wurde 1758 in eine Irrenanstalt gebracht und starb daselbst bald darauf. — Sein Bruder, Johann Friedrich G., war Flötenvirtuose und lebte zu gleicher Zeit wie sein Bruder zu Amsterdam und dann in London, wo auch mehrere Compositionen für Flöte von ihm erschienen.

Groenevelt, trefflicher Violinist und talentvoller Componist, geboren um 1840, machte seine höheren Musikstudien auf dem Conservatorium zu Leipzig von 1864 bis 1867 und debütirte als gediegener Musiker mit einem vorzüglich gearbeiteten Streichquartette. Er ging unmittelbar nach seinen ersten Erfolgen in Deutschland nach Amerika, liess sich in New-Orleans nieder und wird auch dort als ausübender Künstler und Musiklehrer sehr geachtet.

Grönland, Johann Friedrich, trefflicher Musikdilettant und Theoretiker, geboren um 1760 zu Schleswig, studirte, freundschaftlichen Umgang mit Cramer und Kunze pflegend, von 1780 bis 1782 zu Kiel und betheiligte sich als Mitarbeiter eifrig an Cramer's »Magazin der Musik«. Hiernach wurde er Secretair an der deutschen Kanzlei in Kopenhagen und rückte bis zum Director der königl. Porcellanfabrik auf. Er starb im Novbr. 1834 zu Altona als Organist und Musiklehrer. G. veröffentlichte ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder und Gesänge, die interessant in Auffassung und harmonischer Behandlung sind.

Groh ist der Name zweier deutscher Tonkünstler des 17. Jahrhunderts. 1) Heinrich G., welcher herzogl. Kapellmeister zu Merseburg war, gab 1622 »S. W. Marschalcks geistreicher Andachts-Wecker, in Melodien mit vier Stimmen übersetzt«, und 1676 »Tafel-Ergötzung in zwölf Suiten« heraus. — 2) Johann G., geboren zu Dresden, war um 1623 Organist zu Weissenstein bei Dresden und machte sich durch verschiedene Compositionen bekannt und beliebt. Von seinen Intraden, Paduanen u. s. w. kennt man noch: »36 Intraden« (Nürnberg, 1603); »30 Newe ausserlesene Padoanen vnd Galliarden auf allen musikalischen Instrumenten zu gebrauchen« (Nürnberg, 1604); »Bettler-Mantel, von mancherley guten Fläcklin zusammen geflickt, mit vier Stimmen« (Nürnberg, 1607); »30 newe ausserlesene Padoanen vnd Galliarden mit fünf Stimmen, so zuvor niemals in Truck kommen, sampt einem Quodlibet mit vier Stimmen componirt« (Nürnberg, 1612) und »der 104. Psalm zu 21 Versiculn gesangsweiss gesetzt, vnd nach Art der Mutetten zu 3, 4—8 Stimmen« (Nürnberg, 1613). Zu bemerken ist, dass auf dem Titel dieser Werke der Componist oft Gröhen oder Krochen geschrieben ist. †

Grohmann, Johann Christian, erst Professor der Philosophie zu Wittenberg und später, nach 1812, in gleicher Eigenschaft am akademischen Gymnasium in Hamburg thätig, gab u. A. auch »Annalen der Universität Wittenberg« in drei Theilen (1801 und 1802) heraus, in denen, am Ende des ersten Theils, die Zustände der Musik zu Wittenberg im 16. Jahrhundert dargestellt werden. †

Groidl, Karl, trefflicher Violinist und guter Dirigent, geboren 1807 zu Pressburg, erhielt eine sorgfältige musikalische Erziehung, besonders im Violinspiel. Schon mit 20 Jahren konnte er bei dem Theaterunternehmer Stöger der Orchesterdirektion vorstehen. Er folgte diesem Direktor 1832 nach Wien, als derselbe die Josephstädter Bühne daselbst übernahm und bekleidete noch 1836 den Posten eines Musikdirektors bei der genannten Bühne, für welche er Gelegenheitsmusiken, Melodramen und Singspiele schrieb, die jedoch nur einen Localruf erlangten.

Groll, Evermodus, deutscher Kirchencomponist, geboren 1756 zu Nittenau in der Oberpfalz, wurde im Benediktinerkloster Reichenbach, sodann in

Digitized by Google

Regensburg wissenschaftlich wie musikalisch herangezogen. Er trat hierauf in das Prämonstratenserkloster Scheftlarn und wurde Musikdirektor und Chorregent daselbst. Von seinen Compositionen, unter denen sich auch einige Sinfonien und andere Instrumentalwerke befanden, sind nur noch kleine vierstimmige Messen bekannt, welche 1790 erschienen sind. Nach Aufhebung seines Klosters, im J. 1803, lebte G. eine Zeitlang ohne Amt. Erst 1807 erhielt er die Pfarrei Allershausen, wo er 1809 starb.

Groos, Karl August (nicht Gross), intelligenter Musikfreund und Componist von volksthümlich gewordenen Weisen, geboren am 16. Febr. 1789 zu Sassmannshausen in der Grafschaft Wittgenstein, studirte Theologie und gab während eines längeren Aufenthalts in Berlin in den Jahren 1817 und 1818 in Verbindung mit Bernh. Klein heraus: »Deutsche Lieder für Jung und Alt« (Berlin, 1818). In diesem Werke befinden sich folgende allgemein bekannt gewordene Lieder seiner Composition: »Freiheit, die ich meine«, Ged. von Schenkendorf, »Ach Gott, wie weh thut Scheiden«, altes Volksgedicht, »Ich bin vom Berg der Hirtenknab'«, Ged. von Uhland, und »Von allen Ländern in der Welt«, Ged. von Schmidt v. Lübeck. Als Nr. 1 in Hoffmann von Fallersleben's Volksgesangbuch befindet sich das von G. componirte Lied »Abend wird es wieder«. G. selbst wurde Consistorialrath und Pfarrer in Coblenz, erhielt nachmals den Titel eines Regierungsrathes und starb am 20. Novbr. 1861 zu Coblenz.

Groot, David Eduard **de,** vorzüglicher holländischer Tonkünstler, ebenso ausgezeichnet als Clarinettenvirtuose wie als gediegener Componist und Dirigent, war am 8. April 1795 zu Amsterdam geboren. In seinem Studiengange als Clarinettist bildete die allgemeine musikalische Ausbildung einen Hauptbestandtheil. Zum Virtuosen herangereift, fand er nur in Bärmann, Berr und Cavallini ebenbürtige Rivalen, und seine Kunstreisen in den Niederlanden und Deutschland trugen ihm grossartige Erfolge ein. Seit 1830 lebte er ausschliesslich in Frankreich und war einige Zeit hindurch Orchesterdirektor am Theater zu Marseille, in welcher Eigenschaft er u. A. Spohr's »Faust« zuerst auf die französische Bühne brachte. Später liess er sich in Paris nieder, wo er im Umgange und geachtet von den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit eine ehrenvolle Stellung einnahm. Er starb am 29. März 1874 zu Paris. Seine bekannt gewordenen Compositionen bestehen in einer grossen Anzahl von Originalwerken und von Fantasien, Variationen u. dgl. für Clarinette, die einen höheren Kunstwerth beanspruchen dürfen. G. hinterliess drei Söhne, sämmtlich treffliche Musiker, von denen Adolph de G. der bekannteste ist und als Orchesterchef wie als Componist sich in Paris einen wohlbegründeten Ruf erworben hat.

Groppetto oder Gruppetto (ital.), der Doppelschlag (s. d.).

Groppo oder Gruppo (ital.), d. i. der Knoten, die Gruppe, bezeichnet in der Musik eine mordentartige Setzmanier aus vier geschwinden Noten gleicher Geltung, von denen die erste und dritte auf derselben, die zweite und vierte auf der nächsthöheren und tieferen Stufe oder umgekehrt stehen, also: Im Uebrigen sehe man den Artikel Rolle.

Gros, Antoine Jean, französischer Tonkünstler, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris, wo er Unterricht im Clavier- und Harfenspiel ertheilte und um 1783 verschiedene seiner Compositionen für diese Instrumente veröffentlichte, so als op. 4 drei Duos für Clavier und Harfe, als op. 5 kleine Airs für Clavier oder Harfe etc.

Gros, Joseph le, s. Legros.

Grose, Michael Ehregott (Timotheus), deutscher Orgelvirtuose und Componist, war bis 1786 an der St. Gotthardt's-Kirche zu Brandenburg als

Digitized by Google

Organist angestellt, ging von dort in gleicher Eigenschaft nach Christiansund in Schweden und kam endlich nach Kopenhagen, wo er 1824 noch lebte. Er galt für einen tüchtigen Künstler auf seinem Instrumente und hat sich auch als Componist hervorgethan, indem er 24 Lieder mit Clavierbegleitung (Leipzig, 1780) und sechs Sonaten für das Clavier (Berlin, 1785) erscheinen liess. Noch andere Werke von ihm sollen in Kopenhagen herausgekommen sein.

Gros-fa wurden in Frankreich gewisse alte Kirchenstücke genannt, die in viereckigen, runden und weissen Noten aufgezeichnet waren. Näheres ist bis jetzt nicht ermittelt worden. Zuerst findet sich dieser Ausdruck im *Dictionnaire de musique* von J. J. Rousseau aufgezeichnet, jedoch ebenfalls ohne jede weitere als die eben gegebene Erklärung. Das Wort selbst schleppt sich seitdem zwecklos durch die musikalischen Wörterbücher. Wenn nicht endlich einmal eine gewichtigere Aufklärung über die Bedeutung des Wortes G. erforscht wird, so dürfte das gänzliche Auslassen dieses Ausdruckes vorzuziehen sein. 0.

Grosheim, Georg Christoph, tüchtiger deutscher Tonkünstler und Musikpädagoge, geboren am 1. Juli 1764 zu Kassel, war das neunte von zwölf Kindern eines Hofmusikers des Landgrafen Friedrich II. von Hessen. Einen kümmerlichen Clavier- und Generalbassunterricht erhielt er von einem Freunde seines Vaters, musste sich aber um so mehr als Notenschreiber üben, um dem kärglichen Verdienste seiner Familie zu Hülfe zu kommen. J. J. Rousseau's Werke, die er schon früh las, machten einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn und regten ihn an, die Partituren für die Oper und die Kirche, die er zu copiren hatte, nicht blos anzusehen, sondern auch zu studiren. Achtzehn Jahre alt, trat er als Bratschist in die Hofkapelle zu Kassel und wurde zugleich Musiklehrer am dortigen Schullehrerseminar. Die Auflösung der Hofkapelle und des Theaters nach Friedrich's II. Tode versetzte ihn, da er noch immer für Eltern und Geschwister zu sorgen hatte, in die traurigste Lage, der ihn auch die damals erlangte Gesanglehrerstelle an der Bürgerschule nicht völlig zu entreissen vermochte. Für die Verlagshandlung von Schott in Mainz schrieb er viele Choralvorspiele, Chorgesänge, sammelte die besten Volkslieder, componirte »Hector's Abschied« von Schiller und gab die musikalische Zeitschrift »Euterpe« (4 Thle.) heraus. Als Kurfürst Friedrich Wilhelm I. ein neues Theater errichtete, wurde G. Musikdirektor an demselben und schrieb die Opern »Titania« und »Das heilige Kleeblatt«, aus denen die einzelnen Nummern bei Simrock in Bonn erschienen. Doch schon nach $1^1/_2$ Jahren wurde auch dieses Theater wieder aufgelöst und G.'s Bedrängniss erneuerte sich und hielt an, bis er endlich zum Musiklehrer der Königin von Westphalen ernannt wurde, welche Stelle er auch bei der nachgehends wieder zurückgekehrten Kurfürstin von Hessen behielt. Seitdem war er überhaupt ein gesuchter Musiklehrer, der alle freie Zeit der Composition und Schriftstellerei widmete, welche Beschäftigung im freundschaftlichen Umgange mit Seume und dadurch, dass ihm die Universität Marburg den Doctortitel verlieh, einen neuen Aufschwung erhielt. Er war lange Zeit fleissiger Mitarbeiter an der »Eleganten Zeitung«, dem »Freimüthigen«, dem in Holland erscheinenden »Amphion« und an der »Cäcilia«, wie er denn auch für Schilling's »Universallexicon der Tonkunst« zahlreiche Artikel verfasste. An selbstständigen Werken schrieb er: »Ueber den Verfall der Tonkunst« (Göttingen), »Elementarlehre des Generalbasses«, eine Biographie der Mara, ein chronologisches Verzeichniss von Meistern und Beförderern der Musik, Fragmente einer Geschichte der Tonkunst, »Versuch einer ästhetischen Beleuchtung mehrerer musikalischen Meisterwerke«, »Mein Testament«, »Ueber die Pflege und Anwendung der Stimme« u. s. w. Componirt hat er ausser den weiter oben angeführten Werken: Volkslieder für Schulen (9 Thle.), 24 dreistimmige Choräle, vierstimmige religiöse Gesänge mit Orchesterbegleitung, die zehn Gebote, Messen, Psalme, die französische Oper »*Les esclaves d'Alger*«, das geistliche Drama »die Sympathie der Seelen«, viele Clavierstücke, Lieder

Digitized by Google

und Gesänge. Endlich besorgte er auch ein vollständiges Choralbuch und gab einen neuen Clavierauszug von Gluck's »Iphigenia in Aulis«, deren Text er ebenso wie den zur »Iphigenia in Tauris« übersetzt hatte, heraus. — G. starb zu Kassel im J. 1847.

Grosier, Abbé Jean Baptiste Gabriel Alexandre, auch Grossier geschrieben, französischer Schriftsteller, geboren 1743 zu St. Omer, gestorben 1823 zu Paris, gab in seinem grossen Werke »*Description générale de la Chine*« u. A. auch Aufschlüsse »*Sur les pierres sonores de la Chine*«.

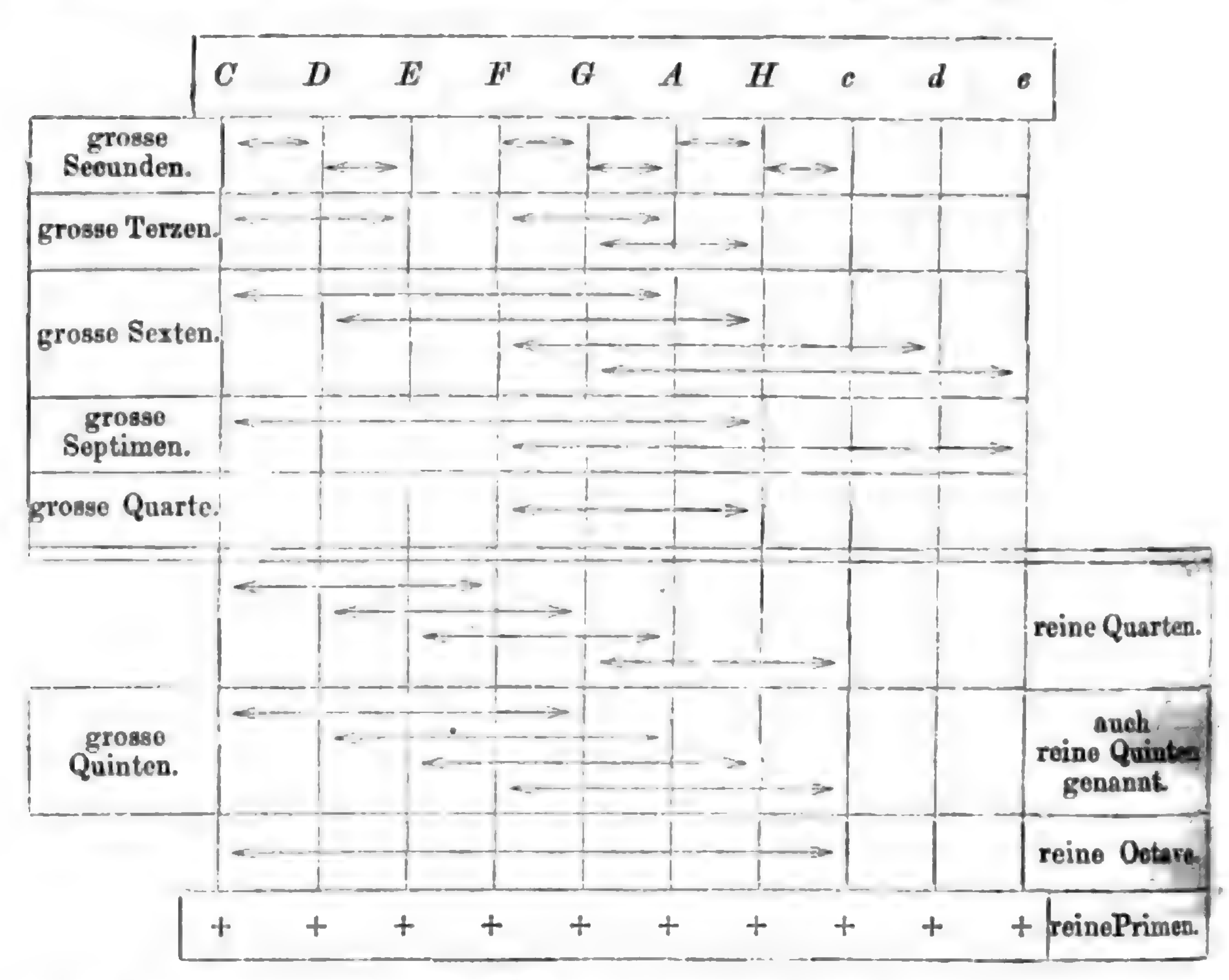
Grosjean, Jean Romary, verdienstvoller französischer Orgelvirtuose und Componist, geboren am 12. Jan. 1815 in Rochesson, einem Dorfe im Departement der Vogesen, wo sein Vater Handwerker war, machte als Musikschüler des Ortsorganisten Lambert so vorzügliche Fortschritte, dass er schon 1837 als Organist an der Haupt-Pfarrkirche zu Remiremont und 1839 an der Kathedrale von St. Dié (in den Vogesen) angestellt werden konnte. Von dort aus besuchte er häufig Paris, um noch bei Boely auf der Orgel und bei Stamaty im Clavierspiel Anweisungen zu erhalten. Er hat Sammlungen von Orgelstücken verschiedener Componisten, untermischt mit eigenen Arbeiten, zum gottesdienstlichen Gebrauche herausgegeben und 1857 in der Bibliothek von St. Dié auch ein interessantes Manuscript, Tractate von Garlandus, Marchettus von Padua und Franco von Köln enthaltend, aufgefunden, über das Coussemaker in einer Schrift »*Notice sur un manuscrit musical*« (Paris) berichtet hat.

Grosley, Pierre Jean, verdienstvoller französischer Gelehrter, Mitglied der Akademien zu Paris, Nancy, Châlons u. s. w., zu Troyes am 19. Novbr. 1718 geboren und ebendaselbst am 4. Novbr. 1785 gestorben, hat u. A. eine kurze »Geschichte der Musik« herausgegeben, die viele interessante Nachrichten besonders über damalige italienische Componisten enthielt. Das Werk erlebte unter dem Titel: »Nachrichten oder Anmerkungen über Italien und die Italiener von zween schwedischen Edelleuten« (Leipzig, 1766) eine Uebersetzung in's Deutsche, aus welcher Hiller die im zweiten Bande seiner »Wöchentlichen Nachrichten« enthaltenen Auszüge entnahm. †

Gross, ein Eigenschaftswort, das Hauptwörtern beigefügt wird, die über die gewohnte Ausdehnung hinausgehende Begriffe bezeichnen sollen, findet auch als Beiwort in der Fachsprache der Musik mannigfache Anwendung. Häufig hört man zunächst von Orgelbauern dies Wort gebrauchen. Die Bedeutung, welche diese demselben, aus der eben entwickelten Auffassung hervorgegangen, beilegen, ist der von grob (s. d.), wie diese an bezeichneter Stelle ausführlicher erörtert ist, gleich. — Auch in der Instrumentbaukunst im Uebrigen bedient man sich dieses Ausdrucks. Man spricht z. B. von einer g. Bassgeige, siehe Contrabass, im Gegensatze zu der kleinen, dem Violoncello (s. d.); einer g. Trommel (s. d.) etc., indem man früher nur in einer Grösse gebräuchliche also benannte Tonwerkzeuge als die normalen denkt. — In musikalisch-ästhetischen Ergehungen ist die Anwendung des Wortes g. ebenfalls eingebürgert, und man möge in dieser Beziehung den Artikel gross in dem Werke »Allgemeine Theorie der schönen Künste« von J. G. Sulzer, sowie die Erklärungen der Wörter »erhaben«, »grossartig« u. A. in diesem Werke nachlesen. — Endlich ist noch auf die Anwendung des Wortes g. in Bezug auf allgemeine, oberflächliche Intervallbezeichnung hier einzugehen, wobei zugleich manche wankenden oder zum Theil schon veralteten Anwendungen desselben mit zu erwähnen sind. Es kommen hierbei nur die sieben Grundklänge oder einfachen Intervalle der Octave in Betracht, da die zusammengesetzten (s. d.), None, Decime, Undecime etc., Wiederholungen der Secunde, Terz, Quarte u. s. f., nur unter gewissen Umständen von den einfachen Intervallen unterschieden werden, jedoch stets den Gebrauch des Beiwortes g. ebenso wie das entsprechende einfache Intervall fordern. Vom Urbegriff des Eigenschaftswortes g. ist die Anwendungsweise bei den Intervallen insofern abweichend, als man in der That das normale Intervall einer Scala: das grosse nennt. Am

Digitized by Google

klarsten giebt diese kleine Auffassungsverschiebung der Erklärung G. W. Fink in seinem »System der musikalischen Harmonielehre« S. 38, wenn er sagt: »Alle leitereigenen Klänge einer Tonart heisst man g. Intervalle, im Gegensatz zu den um einen Halbton erniedrigten oder erhöhten, welche dann kleine (s. d.) oder übermässige (s. d.) genannt werden.« Jedenfalls würde diese Feststellung, allgemein angenommen, in der Intervallbezeichnung eine Klarheit schaffen, die durch die Vermengung mehrerer Bezeichnungsweisen in der Gegenwart sich noch sehr getrübt breit macht. Man findet nämlich für die normalen Intervalle: Quarte, Quinte und Octave meist das Beiwort rein in Gebrauch, und zwar bei beiden letztern mit g. in gleicher Bedeutung. Von den Quarten nennt man jedoch die normale *c—f* eine reine, hingegen *f—h* eine grosse. Erstere Quarte wird sogar zuweilen die kleine genannt, wie aus der allgemeinen Musiklehre von G. Weber (1831) S. LXIII. erhellt, und letztere die g. In der nachfolgenden Tabelle finden sich alle g. genannten Intervalle in *C-dur* zusammengestellt und zugleich, um deren Vollständigkeit zu erzielen, einige Klänge über die Octave hinaus aufgezeichnet, diesen überdies die rein genannten, je nach der noch gebräuchlichen Anwendung dieses Beiwortes, bezugnehmend auf die gleichzeitige oder besondere von g. zugefügt.



Treten wir der Anwendung des Eigenschaftswortes rein in der Intervallbezeichnung näher, so ergiebt sich: dass die ausschliessliche Bezeichnungsweise rein (s. d.) ihre Entstehung und noch fortwährende Anwendung den unveränderlich erachteten Schwingungsverhältnissen der hiermit ausschliesslich bedachten Intervalle zu danken hat, welche diese als vollkommene Consonanzen fordern. Deshalb spricht man nur von einer reinen Prime, da derselbe Klang nur durch eine gleiche Anzahl Schwingungen eines gleichen Körpers geschaffen werden kann, sowie von einer reinen Octave, weil diese durch doppelt oder halb so viel Schwingungen eines gleichen Körpers, als der Klang, von dem aus sie gemessen wird, erzielt wird. Die Quinte hingegen, da sie eine kleine Aenderung des Schwingungsverhältnisses zulässt, ja sogar im Kunstgebrauch oft

Digitized by Google

fordert, wird deshalb von einigen rein, von andern g. genannt. Man sieht, die Einführung der von Fink vorgeschlagenen Vereinfachung der oberflächlichen Intervallbezeichnung würde ein Fortschritt sein, der nur durch wenige, die akustischen Eigenheiten der Klänge bezeichnen wollende Theoretiker noch verhindert wird. Hoffentlich wird bald die Zeit kommen, in der auch diese Unklarheit schwinden wird, was, wie gesagt, nur zum Heile der Fachsprache in der Kunst geschähe, da nur zu Viele, den Grund dieser verschiedenen Bezeichnungsweise nicht klar wissend, immer eine gewisse Unsicherheit in ihrer Ausdrucksweise pflegen, welche durch die Anwendung der Wörter »rein« und »gross« bei der Quarte nur noch gemehrt wird, indem für den Gebrauch dieser Wörter dort noch andere Beweggründe maassgebend sind, die zu ergründen dem eigenen Nachdenken überlassen bleiben mag. Diese oberflächliche Intervallbezeichnung, wie die ursprüngliche Bedeutung des Eigenschaftswortes g. führte auch zur Anwendung dieses Wortes bei kleineren Intervallbenennungen, d. h. bei solchen, deren Grösse die mathematische Klanglehre (s. d.) bestimmt; man spricht dem entsprechend von einer g. Diesis (s. d.) und einem g. Limma (s. d.). Solche durch die mathematische Klanglehre aufs Genaueste festgestellten Intervallverhältnisse, die dem menschlichen Ohre zu erkennen fast nicht möglich, ergeben nun selbst in grösseren — den Ganz- und Halbtönen — noch eine Verschiedenheit, die selbst dem Ohre kenntlich werden kann, und führten zu dem Gebrauch des Wortes g. auch in der Fachsprache der Musik in dieser Beziehung. Man spricht demgemäss von einem g. Ganzton und einem g. Halbton, deren genaue Grösse mitzutheilen hier nicht der Ort ist, weil über diese, wie über alle anderen beachtenswerthen Bedeutungen des Wortes g. die Specialartikel das Genauere bieten. Vgl. auch »Allgemeine Musiklehre« von A. B. Marx, S. 41, die Anmerkung. C. B.

Gross, Benedict Franz, vorzüglicher Concertsänger, geboren zu Neukirch in der preussischen Provinz Schlesien am 26. Aug. 1813, fand seiner ausgezeichnet schönen Stimme wegen als Knabe Aufnahme im Minoritenkloster zu Troppau, woselbst er neben dem wissenschaftlichen zugleich einen gründlichen Musikunterricht vom Kapellmeister Schmitz erhielt. Um Philosophie und Rechtskunde zu studiren, ging er nach Wien und benutzte diese Zeit, sich auch im Gesang noch weiter vervollkommnen zu lassen. Aus gesellschaftlichen Kreisen, in denen er sich zuerst hören liess, wurde er bald in die Oeffentlichkeit gezogen, und sein künstlerisch gebildeter Vortrag, in Verbindung mit seiner schönen, trefflich geschulten Tenorstimme erregten in Concerten den grössten Beifall, so dass man sich für die Soloparthien bei grossen Aufführungen mit Vorliebe seiner Mitwirkung versicherte. Obwohl seine Lebensstellung ihm nicht gestattete, die musikalische Beschäftigung zur Hauptsache zu machen, so stellte er sein Talent, wo es nur anging, zuvorkommend allen wichtigeren Aufführungen zu Diensten und behauptete in jeder Beziehung eine der ersten Stellungen unter den Dilettanten Wiens. — Ein ebenfalls vortrefflicher Tenorist der Gegenwart ist Ferdinand G., welcher sich jedoch der Bühne gewidmet hat. Geboren am 8. Mai 1835 zu Wien, war er ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt und bereits im Comtoir thätig, als ihn seine schöne, überaus kräftige Tenorstimme, wie seine künstlerischen Neigungen bestimmten, sich der Bühnenlaufbahn zuzuwenden, für die ihn der Gesanglehrer Gentiluomo vorbereiten musste. Nachdem er 1857 in Wien debütirt hatte, wurde er 1858 in Olmütz, und von dort aus nacheinander in Pressburg, Brünn und Graz engagirt. Gastspiele in Pesth, Wien, Berlin und Leipzig während dieser Zeit befestigten seinen Ruf. In letztgenannter Stadt fand er eine besonders glänzende Aufnahme, in Folge deren er im Juli 1865 für das dortige Stadttheater dauernd gewonnen wurde und während eines sechsjährigen Aufenthaltes in allen Heldenparthien der deutschen, französischen und italienischen Oper der Liebling des Publikums war, das ihn 1871 nur ungern nach Rotterdam scheiden sah. Seit 1873 gehört G. der Bühne in Frankfurt a. M. an. Seine

unverwüstlichen Stimmmittel, sein einen Kreis von beinahe 80 Rollen umfassendes Repertoir, seine vollkommene musikalische Sicherheit und Bildung, sowie sein verständnissvolles dramatisches Spiel, welchen Vorzügen gegenüber gewisse Mängel der Stimme und der Schule weniger in Betracht kommen, haben ihn zu einem der geschätztesten Mitglieder der heutigen deutschen Opernbühne gemacht.

Gross, eine Familie von Kammermusikern der königl. Kapelle in Berlin. Johann Gottlieb G., geboren 1748, war ein vortrefflicher Oboebläser (nicht Violoncellist) und starb am 8. Juni 1820. — Sein Sohn, Schüler und Amtsnachfolger, Friedrich August G., geboren am 17. Mai 1780, wirkte schon 1794 im Orchester des königl. Nationaltheaters mit und erhielt ein Jahr später seine definitive Anstellung. Er galt für einen ausgezeichneten Virtuosen seines Instrumentes, war übrigens auch zugleich tüchtiger Clavierspieler und hat auf beiden Tonwerkzeugen tüchtige Schüler gebildet. Am 6. Mai 1845 feierte er sein fünfzigjähriges Jubiläum als königl. Kammermusiker, bei welcher Gelegenheit er die goldene Medaille für Kunst erhielt und pensionirt wurde. Er erreichte ein für einen Oboisten aussergewöhnlich hohes Alter, indem er erst 1861 zu Berlin starb. — Sein Bruder, Heinrich G., war ein vorzüglicher Violoncellist und als solcher Schüler Duport's. Schon als Knabe liess er sich mit grossem Beifall in Berlin öffentlich hören, erhielt um 1793 ein Engagement bei dem schwedischen Grafen de Geer und wurde etwa zwei Jahre später in der königl. preussischen Kapelle als erster Violoncellist angestellt. Auch als solcher liess er sich noch oft erfolgreich öffentlich in Concerten hören, starb aber schon im J. 1806 zu Berlin. Von seinen Compositionen für Violoncello ist nur Weniges, unter diesem eine Sonate op. 1 (Berlin, 1804) und ein Heft Variationen im Druck erschienen.

Gross, Georg August (nicht Gottfried August), trefflich und vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren am 28. Septbr. 1801 zu Königsberg, bildete sich als Violinspieler nach L. Maurer, als Pianist nach J. N. Hummel und brachte es auf beiden Instrumenten zu hoher Vollkommenheit. Musiktheorie und Composition studirte er bei Chr. Urban. Bereits 1820 fungirte G. als Concertmeister bei dem Orchester in Memel, machte 1830 eine grössere Kunstreise, wirkte dann als Musiklehrer in Lübeck und erhielt bald darauf einen Ruf als Musikdirektor nach Hildesheim. Von dort siedelte er 1837 nach Hamburg über und gründete und redigirte daselbst die »Hamburger musikalische Zeitung«. Er starb im J. 1853 zu Hamburg. Als Componist zeichnete er sich durch Gediegenheit aus, jedoch sind von seinen musikalischen Arbeiten nur Psalme und andere geistliche, dann auch weltliche Gesänge und Lieder im Druck erschienen. Im Manuscript hinterliess er zahlreiche Clavier- und Violincompositionen. — Noch bedeutender als Virtuose und Componist war sein Bruder Johann Benjamin G. Geboren am 12. Septbr. 1809 zu Elbing, kam derselbe in jungen Jahren nach Berlin und legte durch Strebsamkeit und Selbststudium den Grund zu seiner nachmaligen Künstlerschaft. Sein Hauptinstrument wurde das Violoncello, auf dem ihn der königl. Kammermusiker Ferd. Hansmann unterrichtete, welchem Unterrichte er durch einen wahren Feuereifer entgegenkam, so dass er seiner Tüchtigkeit wegen schon 1824 im Orchester des Königstädtischen Theaters angestellt wurde, dem er bis 1829 angehörte. Er begab sich damals nach Leipzig, fand schnell Eingang in alle musikalischen Kreise und wurde auch öfter als Solist in die Gewandhausconcerte gezogen. Im J. 1833 trat er als Violoncellist in das Orchester des Stadttheaters zu Magdeburg, kehrte jedoch von dort in demselben Jahre nach Berlin zurück, von wo er der Einladung eines reichen Musikfreundes, von Liphardt, nach Dorpat folgte, der ihn unter vortheilhaften Bedingungen als Mitglied seiner Quartettkapelle engagirte. Als erster Violinist dieses Künstlerkreises fungirte Ferd. David, mit dem G. innige Freundschaft schloss. Diese Stellung vertauschte G. 1835, als sich der Quartettverein auflöste, mit der eines ersten

Digitized by Google

Violoncellisten des kaiserl. Orchesters in St. Petersburg. Nachdem er 1847 die Pensionsberechtigung erreicht hatte, beabsichtigte er, nach Deutschland zurückzukehren, liess sich jedoch, zum Musiklehrer des Grossfürsten Michael berufen, weiter in Russland fesseln. Leider erlag er schon ein Jahr später, am 1. Septbr. 1848, der Cholera. Wie als Violoncellovirtuose hat er sich als Componist einen ehrenvollen Ruf erworben; seine Werke huldigen einer edeln Richtung und zeichnen sich durch eine gründliche künstlerische Durchführung aus. Von denselben sind im Druck erschienen: Vier Streichquartette, ein Concert und ein Concertino, Duette, Uebungsstücke, Variationen, Divertissements u. s. w. für Violoncello, eine Sonate für Violoncello mit Pianoforte und eine eben solche (op. 1) mit Bass, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, ein Psalm (op. 2) u. s. w., im Ganzen einige vierzig Werke.

Gross, Peter, ein deutscher Instrumentalcomponist, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und von dessen Composition im J. 1616 Paduanen und Intraden für Instrumentenensemble gedruckt worden sind.

Grossartig, Grossartigkeit bezeichnet überhaupt Alles, was Anderes seiner Gattung und daher auch uns selbst hoch überragt, wenn wir es wahrnehmen oder auch nur denken; im ästhetischen Sinne ist es das über den nach Uebereinkommen als gross angenommenen Begriff weit Hinausgehende, dem eine bestimmte endliche Gränze nicht nachgewiesen werden kann und dessen Betrachtung einen tiefen, ergreifenden und zugleich zur Bewunderung herausfordernden Eindruck hervorruft. In der Kunst für sich betrachtet, erscheint das G. immer nur als eine Eigenschaft und besondere Gattung des Schönen, man könnte sagen als ein Comparativbegriff des Schönen nach dem Erhabenen (s. d.) hin. Streng genommen braucht das Schöne im Allgemeinen noch nicht grossartig und das Grossartige nicht immer schön zu sein. Auch die unförmliche, ungeheure Grösse, die einen unheimlichen Eindruck hervorruft, ist grossartig, aber nicht schön. So wie aber auf dem Gebiete der Kunst überhaupt nichts Unförmliches statthaben kann, so kann auch hier nichts Grossartiges ohne Schönheit zugleich gebildet werden, wohl aber etwas Schönes ohne Grossartigkeit, denn die Schönheit ist Ziel der Kunst ohne Rücksicht auf ihre Gestalt, ob erhaben, grossartig oder naiv. Am Tonwerke speciell äussert sich diese ästhetische Eigenschaft durch energische Bewegung, kräftige und überraschende Harmonie, klare aber ungewöhnliche Gliederung der melodischen Theile, gemessene und festgefügte, dabei oft durch weite und kühne Schritte sich fortbewegende Tonfolge. Im Vortrage erfordert es eine besonders markige Abstufung des Klanges in allen seinen Graden bis zur mächtigsten Sonorität, im Schnellen wie im Langsamen hervorstechend ausgeprägte Betonung und kühne, dem Tongedanken voll und ganz entsprechende dynamische Schattirung.

Gross-Bassflöte, eine Gattung der Blockflöte, s. Flöte à bec.

Grossbritannien. Musik in England. Das in vieler Beziehung so reich begabte England ist in Hinsicht der schaffenden Kunst und namentlich der Tonkunst arm, und der göttliche Funke, der allein den höheren Künstler macht, scheint in dem feuchten britischen Klima nur glimmend sich zu erhalten, ohne jemals zu einer wirklichen Flamme aufzugehen. Kein englischer Tonsetzer hat sich einen europäischen Namen erworben, was um so mehr in Verwunderung setzen muss, als das Volk in seinem Kerne ein keineswegs unmusikalisches ist, und als die höheren und höchsten Schichten der Nation von jeher für die Pflege der Musik und für die Heranziehung ausländischer Tonkünstler Unsummen gespendet haben. Bei dem leuchtenden Glanze, welchen die letzteren über das Land ausbreiteten, ging die Nation selbst fast leer aus, und die eigene Production erborgte ihr Licht mehr oder weniger ausschliesslich von den Italienern, Franzosen und Deutschen, den im wahren Sinne des Wortes tonangebenden Nationen Europas. Eigentlich englische Musik ist in der Zeit der Altbritannier, die mit der keltischen zusammenfällt, weshalb wir die letztere besonders zu behandeln haben (s. Kelten), zu suchen. Sie

Digitized by Google

erhielt sich am längsten und getreuesten in Wales und in einem Theile von Schottland und ist selbst heut zu Tage noch nicht ganz erloschen; die Reste davon erfahren sogar eine gewisse künstliche Weiterpflege. Die um 450 n. Chr. eingewanderten Angelsachsen gaben der Musik ein ganz anderes Gepräge und zwar in der Art, wie sie dieselbe liebten und übten; das Urvolk, seine Sprache und Tonkunst drängten sie in die Hochgebirge. Von dem ächt Eigenthümlichen der Gesangsweisen der alten Sachsen ist noch weit weniger auszumitteln, als wir es von den britischen Kelten vermögen, obwohl die Vermuthung nahe liegt, dass nach Einführung des Christenthums (Ende des 6. Jahrhunderts), das sich eng mit dem herrschenden Volke liirte und ihm Concessionen zugestand, wie in keinem anderen bekehrten Lande, die vielschreibenden Mönche auf Aufzeichnungen Bedacht genommen hätten. Allein die Geistlichkeit nahm hier wie anderwärts auf das weltlich Volksthümliche leider keine Rücksicht, sondern pflegte und beschrieb ausschliesslich ihren kirchlichen Gesang. Aus ihren Quellen wissen wir, dass unter dem Apostel der Angelsachsen, Augustinus, welcher die Landessprache sogar zur Kirchensprache erhob, in welche er die Bibel übersetzte, vierzig Gehülfen standen, unter denen auch kunstgeübte Sänger waren. Diese führten den Gregorianischen Gesang (s. d.) zuerst in Kent ein, wo er auch ganz besonders gepflegt wurde, nicht minder weiterhin in den geistlichen Schulen zu Westminster, Worcester und York. Auf einer Kirchenversammlung zu Cloveshaven im J. 747 wurde festgesetzt, dass alle Geistlichen und Klöster der sieben Königreiche den Gregorianischen Gesang ganz unverändert und überall völlig gleich in allen Kirchen zu erhalten verpflichtet sein sollten. Ausserhalb der Kirche aber hielt das Volk an seinen Sängern (Barden), Croth- und Harfenspielern fest, die bei keinem Gastmahle oder Feste fehlen durften und die alten weltlichen Lieder und Balladen vortrugen, von denen das Lied von Beowulf als sprachliches Denkmal erhalten geblieben ist. So sehr auch die Mönchsgewalt in England überhand nahm und so sehr ihr das Volk, dem der Sinn für das Kirchliche von jeher im hohen Grade eigen, trotz aller Aussaugung, zugethan war, die Vorliebe für die Nationalweisen konnte von ihr nicht ausgerottet werden. Aus der kirchlichen Musikpflege aber ist nichts von Bedeutung hervorgegangen. Selbst von den Professoren der Musik, deren es seit 886, dem Jahre der Gründung der Universität Oxford durch König Alfred und der Ernennung des Joannes Monachus zum öffentlichen Lehrer dieser Kunst, so viele gab, zeichnete sich nicht Einer derartig aus, dass er und sein Thun namhaft gemacht zu werden verdiente. Man war zu conservativ, wie der Engländer es noch immer ist, und zu steif in einerlei Norm einer und derselben Musikweise festgebannt, gegen welche auch im Geringsten nichts unternommen werden sollte. Das Eindringen der Normannen 1066 änderte nur wenig an diesem Zustande. Die einheimische Musik blieb da, wo sie stets gewesen, beim Volke, das auch seine Sprache festhielt, während dem Hofe die französische Sprache und Kunst gehörte. Hier galten die Trouvères, der Dichtkunst gelernte Meister, und die Jongleurs, der Gedichte kundige Sänger, trugen nordfranzösische Rittergesänge und Fabliaux vor. Das Volk aber behielt seine wandernden Minstrels und mit ihnen seine heimathlichen Heldensagen und Balladen. Was jedoch in irgend einem anderen gebildeten Lande im Fache der Tonkunst Grosses oder Auffallendes geleistet worden war, wurde bald mehr oder minder glücklich durch die normännischen Könige in England eingeführt und von der Gesammtheit möglichst angenommen. Unter diesem Einflusse erst verschwanden mehr und mehr die altnationalen Elemente und mit ihnen endlich auch die angelsächsische Sprache, welche sich mit der altfranzösischen zur heutigen englischen verband. Im 13. und 14. Jahrhundert war es die Mensuralmusik und mit ihr verbunden der mehrstimmige Gesang, die, kaum im Auslande entstanden, auch alsbald Eingang und Anklang fanden, ohne aber grössere Fortschritte zu machen. Aus dem ganzen 15. Jahrhunderte sind nicht mehr als zwei weltliche Lieder übrig geblieben, von

Digitized by Google

denen nur das eine, ein 1447 gesetztes Jagdlied von John Cole, einen einigermassen künstlerischen Werth hat. Die Entwickelungsphase und der ungeheure Aufschwung, den die Tonkunst gerade damals unter den Meistern der niederländischen Schule nahm, blieb in England nicht unbeachtet, aber es gehörte erst der Glanz dazu, den sich die neue Weise unter anderen Völkern errungen hatte, ehe Englands Neigung sich ihr zuwandte und sie festhielt. Immer jedoch wurde die Musik, wie sie eben war, von den Vornehmen und vom Hofe mehr zum Prunke des Hauses und zur Unterhaltung bei festlichen Veranlassungen herbeigezogen, oder sie diente dem Gottesdienste. In Folge dessen wurde neben dem Contrapunkte Orgel- und Lautenspiel sowie Gesang in sehr ausgedehnter Art betrieben; kein Tonsetzer damaliger Zeit (16. Jahrhundert) wird genannt, der nicht zugleich Organist, Sänger oder Lautenspieler war. Die übrigen Instrumente waren den Musikanten überlassen, die sie bei den öffentlichen Festen und Volksergötzlichkeiten handhabten. Unter der Regierung Heinrichs VII. und VIII. (1485 bis 1547) treten immer mehr schaffende und ausübende Tonkünstler nicht blos mit ihrem Namen und Titel als Professoren und Doctoren der Musik, sondern mit Belegen ihres Wissens und Könnens vor die Nachwelt, Allen voran in diesem Zeitraum Dr. Rob. Fayrfax (s. d.) und neben ihm Thomas Phelyppes, Robert und John Taverner, sowie John Marbek, welcher letztere für den Vater der Kirchenmusik in England gilt. Er brachte die beim öffentlichen Gottesdienste gebräuchlichen Hymnen und Gebete in Musik und legte sie 1550 gedruckt nieder. Nach diesen Gesängen wird zum Theil noch jetzt in den Kirchen der Reform gesungen. In letzter Linie der nationalen Berühmtheiten sind an dieser Stelle noch William Cornysh, John Dygon und George Etheridge zu nennen. Unter der Regierung Maria's (1553 bis 1558), der fanatischen Bekennerin der alten Kirche, ist als musikalische That nur zu erwähnen, dass die Lithurgie der Katholiken in Ordnung gebracht wurde. Der Aufschwung, den der Wohlstand und die materiellen Kräfte der Nation unter Elisabeth's Scepter (1558 bis 1603) nahmen, äusserte seine fördernde und belebende Rückwirkung auf die Wissenschaft und die Künste, nicht zuletzt auf die Musik. Unter den zahlreichen Schulen, die damals errichtet wurden, befand sich auch eine solche für den Contrapunkt, sowie das Gresham'sche Collegium (s. d.) und Rob. Parsons von Exeter that sich in harmonischer Behandlung der Kirchenhymnen hervor. Ein ganzer Kranz guter einheimischer Componisten, Musikschriftsteller und Virtuosen, als solche meist Mitglieder der Kapelle der Königin, tritt damals wirklich glänzend hervor, so Dr. John Bull, Will. Bird, Nathanael Giles, Farrant, Cawston, Oakland u. A., vor Allen aber der von allen zeitgenössischen Dichtern gepriesene, von Shakespeare gefeierte und verewigte Lautenist und Componist wahrhaft ausgezeichneter Madrigale, John Dowland, neben dem mit nicht geringerer Verehrung Thomas Morley zu nennen ist, welcher letztere auch das berühmte, dichterisch wie musikalisch hochzuschätzende Sammelwerk zu Ehren der jungfräulichen Königin »*The triumphe of Ariana*« (London, 1601) herausgab, das in 29 sechs- und fünfstimmigen Madrigalen folgende Namen mit überwiegend vortrefflichen Compositionen verewigt: John Bennet, Th. Morley, Th. Weelks, George Kirbye, Rich. Carlton, Edw. Johnson, Mich. Cavendish, John Lisley, John Farmer, John Hilton, John Milton, Rob. Jones, G. Croce, Thom. Hunt, Thom. Bateson, Mich. Este, John Mundy, Ellis Gibbons, Rich. Nicolson, Thom. Tomkins, John Wylbye, George Marson, John Holmes, Francis Pilkington, Dan. Norcome und Will. Cobbold. Sind auch nach ihnen noch viele von den Engländern mit Recht hochgehaltene Tonkünstlernamen bis auf Thom. Warwick, John Blow und Will. Croft zu nennen, so ist doch keiner darunter, der die englische Musik zu einer charakteristisch selbstständigen zu erheben vermochte. Selbst der hochgefeierte jüngere Henry Purcell, der Lieblingscomponist des gesammten Landes, und als solcher der Orpheus Englands genannt, vermochte dies nicht; er war und blieb in seinen berühmten Anthems und

Digitized by Google

Opernarien ein Nachahmer des italienischen Styls, der vorzüglich durch ihn zur zeitweisen völligen Herrschaft im Königreiche gelangte und zwar um so leichter, als sich das durch die grossen politischen Umwälzungen erschöpfte Volk der Tonkunst der Italiener, welche das irdische Dasein von seiner behaglichsten Seite auffasste, am liebsten zuwenden musste. Allerdings hatten die Greuel des Bürgerkrieges unter Karl I., die mit einem musikalischen Ereigniss eingeläutet wurden, indem den Schotten 1637 die englisch-bischöfliche Lithurgie mit Gewalt aufgedrängt wurde, hatte der Sieg der Puritaner, der sich sofort mit finsterem Hass gegen die Orgeln in den Kirchen und gegen alle Theatervorstellungen wandte, und Cromwell's zehnjährige Herrschaft der Kunst und Wissenschaft nichts wie empfindlichen Schaden gebracht, allein die Restauration unter Karl II. und die Revolution von 1688 dienten um nichts weniger zum Heile, indem sie die Possenreisserei, den Spektakel und den sittenlosen Hofton der Musik einimpften und die wirklich selbstständigen und nationalen Anfänge in den Productionen für lange Zeit aufhoben. Höchstens, dass der Sinn für Virtuosität und diese selbst, die nun in aller Welt in London ihr Centrum sah, zu einer vorher ungeahnten Blüthe trieb. Die italienische Musik wurde, wie bemerkt, bevorzugt und zum Muster genommen und Carissimi's beliebte Werke, welche den Madrigalen ein Ende machten, wurden das A und O der englischen Tonsetzer. Dies war der Standpunkt der Musik und der Musikpflege in Kirche, Theater, Haus und Schule, als das für die Geschichte der Tonkunst in England interessante und hochwichtige 18. Jahrhundert begann, über welches Ch. Burney im vierten Bande seiner »*General history of music*« (London, 1789) die zuverlässigsten Aufschlüsse ertheilt und der wir an dieser Stelle denn auch in chronistischer Darstellung folgen.

Die Kunst, schulgerecht zu singen, scheint vor 1700 bei beiderlei Geschlecht wenig kultivirt worden zu sein. Roger North in seinem Manuscript »*Memoirs of Music*« spricht zwar von Banister als einem ausgezeichneten Singmeister, aber die Darsteller, welche Purcell's allbeliebte Gesänge auf der Bühne ausführten, hatten als Sänger durchaus keine Kunstmethode. Es waren Bowen, Harris, Freemann und Pate, sowie die Damen: Mrs. Davies, Miss Shore, Mrs. Cross, Bracegirdle und Miss Champion. Bis zur Regierung der Königin Anna (1702 bis 1714) sangen die Mitglieder der königl. Kapelle gelegentlich auch auf dem Theater, doch diese Fürstin fand dies unanständig und liess es streng verbieten. Es gehörte zu den Seltenheiten, dass junge Mädchen für die Bühne gebildet wurden; die Furcht vor Verführung, Verworfenheit und vor der Meinung der Welt schreckte von vornherein die Eltern davon ab. Königlich concessionirte Schauspiel- und Opernhäuser gab es, und zwar auch erst seit 1660, nur in London, das eine im königl. Theater Drurylane, das andere im Herzogstheater von Lincolns-Inn-Fields. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts waren Weldon und Banister als Componisten am ersteren und Eccles am letzteren angestellt. John Eccles war ein populärer und talentvoller Bühnencomponist, und während der Regierung der Königin Anna waren seine Einleitungen (*entries)*, Stücke und Tänze sehr beliebt, sowie auch, nach Purcell's Tode, seine Gesänge die bevorzugtesten wurden. Von den bekannt gebliebenen Stücken von ihm haben »*A soldier and a sailor*« in Congreve's »*Love for Love*« und ein »*Rope-dancing tune*« (Seiltänzerstück) mit zwei oder drei Rundgesängen das Verdienst der Originalität. Um das Jahr 1730 wurde er zum Militär-Musikdirektor *(Master of the king's band)* ernannt; in dieser Eigenschaft verblieb er bis zu seinem Tode, 1735, worauf ihm Dr. Greene folgte. — Im J. 1701 wurde eine Masque (s. d.), »Acis und Galatea«, verfasst von Motteaux und componirt von Eccles, am Drury-lane-Theater aufgeführt, in welcher die Sänger Hughs, Leveridge, die Damen Mrs. Lindsey und Campion figurirten. — Ein Jahr später folgte ebendaselbst Congreve's »*Judgment of Paris*«, mit Musik von Daniel Purcell, Bruder Henry's. Die letztere war bereits im J. 1699 componirt und zwar in Folge eines Aufrufs in der London Gazette, welcher

den Componisten bekannt machte, dass 200 Guineen in 4 Preisen (100, 50, 30 und 20 Guineen) an die besten Compositionen des genannten »Judgement« zur Aufmunterung in der Kunst vertheilt werden sollten. Von den Concurrenten erhielt Weldon den ersten, Eccles den zweiten, Dan. Purcell den dritten und Godfrey Finger, vielleicht der beste der Candidaten, den vierten Preis. Das Jahr 1703 ist besonders dadurch bemerkenswerth, dass von einer öffentlich auftretenden englischen Virtuosin die Rede ist. Mrs. Champion spielte nämlich in Lincolns-Inn play-house auf dem Harpsichord ein Stück zu ihrem Benefiz, solcher Art das erste Kunststück, wie es die damaligen Zeitungen nannten, und Mrs. Tofts, welche später in den grossen Opern so sehr bewundert wurde, sang in demselben Concerte mehrere italienische und englische Gesänge. Im J. 1704 erst wurde Weldon's preisgekröntes »*Judgement of Paris*« im Drury-lane-Theater aufgeführt, in welchem Mrs. Tofts die Parthie der »Pallas« sang. Ein Benefiz-Concert im Concertsaal York-buildings fand für Corbett damals statt, welcher sich nachmals Ruf als Kapellmeister der Oper erwarb. Ebenso gab Godfried Pepusch aus Berlin mit sieben jungen Musikern, welche er von dort herübergebracht hatte, ein Concert, dessen Musiknummern von seinem Bruder John Christian, nachmaligem Dr. Pepusch, componirt waren. Das wichtigste musikalische Ereigniss im J. 1705 war der erste Versuch einer Oper im italienischen Styl.

So oft auch schon während des 17. Jahrhunderts Versuche mit dem musikalischen Drama in England gemacht worden, immer war und blieb die Sprache, in welcher gesungen wurde, die englische. Der »*Stilo recitativo*« war im Anfang jenes Jahrhunderts durch Nicholas Laniere von Italien herüber gebracht worden, beruhte aber ebenfalls nur auf dem Englischen. Später fuhren Henry Lawes und Andere fort, diese Gattung von erzählender Melodie in ihren Dialogen und historischen Gesängen nachzuahmen, und dies währte bis zur Zeit der Restauration, in welcher der Geschmack für französische Musik in den Concerten und Theatern die Oberhand gewann. Man wollte hauptsächlich damit dem Könige Karl II. schmeicheln, der alles liebte, was von jener Nation kam. Ungefähr in der Mitte seiner Regierungszeit, als zwischen den beiden Nationen grosse Verbindungen unterhalten wurden, gelangten die Berichte über die musikalischen Dramen am Hofe Ludwigs XIV., unter Leitung von Lulli, bis nach England, in Folge dessen König Karl und seine Höflinge den Wunsch äusserten, gleiche Vorstellungen in London ins Leben gerufen zu sehen. Cambert, der Vorgänger Lulli's, kam diesem Wunsche nach und brachte seine Oper »Pomone«, welche eigens für den Hof in Versailles componirt worden war, in London zur Aufführung. Die Vorliebe für französische Musik, oder vielmehr die Partheilichkeit für französische Politik war unter der kurzen Regierung König Jacobs II. nicht mehr so sichtbar, hätte sich unter König Wilhelm III. und Königin Marie auch nicht auf die früheren Gründe zurückführen lassen. Der Geschmack für italienische Musik dagegen machte sich schon vor Schluss des 16. Jahrhunderts geltend, und vollends während der Regierung der Königin Elisabeth standen Dichtung und Musik der Italiener bei den Engländern hoch in Achtung. Italienische Musik überhaupt war schon längst in England bekannt, ehe man sie nur singen hörte. Reggio war der erste Singmeister, und nach ihm fasste der italienische Gesang immer mehr Wurzel in diesem Lande. Die letzte Consequenz dieser Festsetzung war die Gründung der Oper. Bevor ein Versuch in dieser Art gemacht wurde, florirte eine italienische Sängerin Namens Margarita de l'Epine; sie liess immerwährend ihr letztes und allerletztes Auftreten vor ihrer Abreise anzeigen, aber sie kam nie fort und blieb in England bis zu ihrem Tode. Diese Künstlerin war mit einem Deutschen Namens Greber von Italien nach England gekommen. Im J. 1718, nachdem sie der Bühne entsagt hatte, heirathete sie Dr. Pepusch. — Wie erwähnt, geschah 1705 der erste Versuch, die wirkliche italienische Oper englisch übersetzt in England einzuführen. Cibber schreibt bei dieser Gelegenheit sehr richtig: »Die italienische

Digitized by Google

Oper hat sich längst bei uns in England eingeschlichen, aber in roher Verkleidung, so viel wie möglich sich unähnlich und in einer lahmen und humpelnden Uebersetzung in unsere Sprache.« Das Werk in Rede mit Recitativen aber war »*Arsinoë, Queen of Cyprus*«, verfasst von Stanzani in Bologna im J. 1677. Die englische »Version« der Oper wurde von Thomas Clayton in Musik gesetzt. Derselbe hatte Italien bereist und hielt sich berufen, dem vaterländischen Kunstgeschmacke eine Reform geben zu müssen. Die Sänger waren sämmtlich Engländer, nämlich die Herren Hughes, Leveridge und Cook und die Damen Tofts, Cross und Lyndsey. Die erste Aufführung fand am 16. Januar 1705 im Drury-lane-Theater statt. Die völlige Festsetzung und die weiteren Fortschritte der italienischen Oper in London sind eng mit der Biographie Händel's verflochten und können in dieser allgemeinen Uebersicht übergangen werden. S. jedoch Händel. — Noch mehr übrigens als die zuletzt genannten Sänger waren damals Ramondon und Holcomb, ebenfalls am Drury-lane-Theater, die Lieblinge des Publikums. Holcomb, in Salisbury Cathedral erzogen, wurde mit dem Kosenamen »*the boy*« (der Junge) belegt, so lange er seine »*treble voice*« behielt; er verliess später die Bühne und ertheilte Gesangunterricht, in welchem Berufe er, bei beständigem Besuch der italienischen Oper, sich so auszeichnete, dass er alle anderen Engländer seiner Zeit übertraf. —

Zugleich mit der Oper gelangte die Instrumentalmusik zu Aufschwung und Blüthe. Am 29. Septbr. 1709 fand eine Musik-Aufführung in Stationers-hall zum Benefiz für Mr. Turner statt, merkwürdig deshalb, weil unter den Nummern des Programms zum ersten Male ein Solo des berühmten Arcangelo Corelli, gespielt von Mr. Dean, erwähnt wird. Corelli's Solo's, obgleich schon 1700 in Italien publicirt, waren nämlich in England noch nicht gedruckt herausgekommen. Gleichzeitig erschienen zwei (alsbald zur Berühmtheit gelangte) ausländische Musiker, Pepusch (s. d.) und Galliard (s. d.), in den theatralischen Ankündigungen, beide als dramatische Componisten, der erste noch ausserdem als Componist von Sonaten für Flöte und Bass und Cantaten, der andere als Oboevirtuose. Das Jahr 1714 brachte dem Lande einen ungeheuren Fortschritt im Bereiche der Violine, indem Veracini und darnach Geminiani eintrafen. Die Geschicklichkeit dieser Virtuosen brachte alsbald das Instrument zur Herrschaft über alle anderen. Die Compositionen und deren Ausführung von Nicola Mateis verfeinerten und bildeten die Ohren und lenkten die allgemeine Vorliebe nur um so mehr auf die Sonaten von Corelli. Mancher junge Aristokrat reiste eigens nach Italien, um Unterricht bei diesem grossen Meister zu nehmen. Aecht italienische Geigen zu erwerben, artete zu einer wahren Manie aus, so dass man sagte, die Engländer hätten Italien nicht allein viele seiner Gemälde und Statuen entzogen, sondern ganz besonders die werthvollsten Violinen. Nach Corelli's Tode wurde des Meisters Lieblings-Instrument von dem Engländer Corbet nach England gebracht und blieb lange Jahre im Besitz eines Gentleman in Newcastle, nach dessen Ableben es von Mr. Avison für Giardini gekauft wurde. Veracini, welcher in Europa als der grösste Meister der Violine seiner Zeit angesehen wurde, hatte sein Benefiz-Concert in Hickford's room. Seine Compositionen waren jedoch zu wild und flüchtig für den damaligen englischen Geschmack, zumal Corelli's Sonaten als Modelle von Einfachheit, Grazie und Eleganz in der Melodie, von Correktheit und Reinheit in der Harmonie betrachtet wurden. Bis zur Ankunft von Geminiani blieb er dennoch unübertroffen. Freilich war es dann der Erstgenannte, der auf den Fortschritt der Instrumentalmusik in Grossbritannien den ungeheuersten Einfluss ausübte. Im J. 1715 gab Matthew Dubourg, damals 12 Jahre alt, ein Benefiz-Concert im grossen Saale der James-Street; auch Signor Castrucci, soeben von Italien angelangt, veranstaltete Concerte. Dies war der Anfang der Laufbahn zweier Virtuosen, welche später eminente Tonkünstler wurden.

Von 1717 bis 1720 gab es keine italienische Oper im königl. Theater,

Digitized by Google

und die musikalisch-dramatischen Versuche in Lincolns-Inn Fields und Drurylane in englischer Sprache waren sehr schwach. Zu dieser Zeit wurden französische Komödien im Haymarket-Theater aufgeführt, welche König Georg I. mit seiner Familie sehr oft besuchte. 1720, in welchem Jahre auch die *Royal Academy of music* gegründet wurde, gelangten wieder Opern und zwar mit ungewöhnlichem Glanze und grösster Pracht zur Aufführung. Andere musikalische Aufführungen jedoch scheinen in dieser Periode seltener gewesen zu sein als in irgend einer früheren oder späteren. Im J. 1722 wurde mit einer neuen Art von Unterhaltung im Opernhause speculirt, genannt »Ridotto«, eine Reihe von 24 Gesängen der letzt gegebenen Opern in einer Gesammtlänge von 2 Stunden.*) Die Sänger waren Senesino, Baldassari und die Damen Robinson und Salvai. — In diesem Jahre gab es auch ein Benefiz-Concert für Mr. Thomson, den ersten Herausgeber einer Sammlung schottischer Melodien in England. Seine durch Subscription ins Leben gerufene Sammlung rief eine wachsende Vorliebe für die Nationalweisen des Nachbarvolkes hervor. In dieselbe Zeit fiel das Abschieds-Concert von Castrucci, der sich bei dieser Gelegenheit als ersten Geiger der Oper ankündigte und damit nach einem Aufenthalte von 6 Jahren in England dem Publikum Lebewohl sagte, um nach seiner Heimath Rom zurückzukehren. — Ein anderes Concert, von Carbonelli veranstaltet, wurde in der Zeitung Daily Courant folgendermassen angekündigt und möge als Beispiel der musikalischen Verwöhnung damaliger Zeit dienen: »Act I. Ein neues Concert für 2 Trompeten, componirt und ausgeführt von Grano und Anderen; Concert von Albinoni ganz neu herübergebracht aus Italien; Gesang von Mrs. Barbier; Concerto, componirt vom Signor Carbonelli. Act II. Ein Concert für 2 Oboen und 2 Flöten, componirt von Dieupart; Concerto für Bass-Violine von Pippo; Gesang von Mrs. Barbier; auf Verlangen, das 8. Concert von Corelli. Act III. Concert von Carbonelli; Solo auf der »arch-lute« (Laute) von Signor Vebar; Gesang von Mrs. Barbier; Ein neues Concerto für die kleine Flöte, componirt von Woodcok und geblasen von Baston etc. etc.« Grano concertirte an einem und demselben Abende auf Trompete, German-flute und Common-flute, wie später der junge Burke Thumoth auf Trompete, Flöte und Harpsichord. — In jener Epoche des Aufblühens der Instrumentalmusik scheint William Babel, gestorben 1722 als Organist von Allhallows, Bread Street, und Mitglied der Privatmusik Georgs I., der erste, in England wenigstens, gewesen zu sein, welcher die Musik der Tasteninstrumente von der überladenen und complicirten Harmonie befreite, sie verfeinerte und vereinfachte. Später, nach der Ankunft Christ. Bach's, als man die ersten Pianofortes baute, mussten die Spieler der Tasteninstrumente ihre Grundlehren ganz und gar umändern. — Das denkwürdigste musikalische Ereigniss im J. 1723 war die Ankunft des ausgezeichneten Oboisten Giuseppe San Martini, dessen Compositionen später so berühmt wurden. Nicht minder erregte damals der 9 Jahre alte Irländer John Clegg auf der Violine Aufsehen. — Im März des folgenden Jahres gab Corbett, der erste Kapellmeister der Oper, zum zweiten Male aus Italien in die Heimath zurückgekehrt, im Haymarket-Theater eine sogenannte »Musikunterhaltung« mit verschiedenen Concerten für Violinen, Oboen, Trompeten, Germanflöten und Frenchhörnern, sowie mit mehreren Stücken eigener Composition für ein Instrument, welches niemals zuvor in England gehört sein sollte. Damals veröffentlichte George Hayden, Organist von Bermondsey, drei Cantaten, welche mit Recht lange sich in der Gunst der Freunde reiner englischer Musik hielten. Seit Purcell waren in der That keine werthvolleren erschienen. Ein anderes literarisches Denkmal war das im Auftrage des Hofes 1727 zur Feier der Thronbesteigung Georgs II. componirte Anthem von Händel. — Die »*Beggar's Opera*« (s. Bettleroper), welche am Ende des Jahres 1727 auf der

*) Nichts anderes sind die heut zu Tage im Crystal-Palace üblichen italienischen Opern-Concerte, welche ebenfalls eine Reihe von Gesängen bieten.

Digitized by Google

Bühne erschien, bildete eine denkwürdige Epoche der nationalen englischen Musik. Obgleich die Arien und Gesänge derselben keineswegs neu und eigens für dieses »Pasticcio« componirt waren, so stellte sich heraus, dass diese Oper die beste und wirksamste war, die jemals über die Bretter in England gegangen. Die Moral und Musik darin waren gleich verständlich und passend für das Publikum der Galerie, und das merkwürdige Werk ist ein Zugstück bis auf den heutigen Tag geblieben. — Im J. 1728 wurde der schon erwähnte Matthew Dubourg als Componist und Meister des königl. Orchesters in Irland angestellt. Dieser ausgezeichnete Künstler, 1703 geboren, war der natürliche Sohn des berühmten Tanzmeisters Isaac und erhielt seinen Hauptunterricht von Geminiani. Er blieb mehrere Jahre in Irland, besuchte aber seit 1735, nachdem er in den Dienst des Prinzen von Wales getreten war, regelmässig England. Irrthümlich wird von ihm behauptet, er wäre kein Componist gewesen. Aber obgleich er nichts veröffentlichte, schrieb er Oden und unzählige Solos und Concerte, welche er für seine eigenen Aufführungen benutzte und seinen Freunden hinterliess. Es befanden sich vortreffliche Werke darunter. Dubourg starb in London 1767. — Im J. 1728 war es auch, als der sammelsüchtige Corbett den Verkauf seiner Stainer- und Cremona-Violinen und Bässe nebst vier berühmten Violinen der Meister Corelli, Gobbo, Torelli und Nic. Cosimi ankündigte, weil er sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen gedächte. Man hörte auch wirklich nichts mehr von ihm, bis im März 1741 eine Anzeige erschien, worin er abermals merkwürdige Compositionen und Instrumente zusammen mit Gemälden zum Verkauf ausbot. Ob sich nun keine Käufer für diese Gegenstände fanden, genug, einige Jahre darauf, während seiner Krankheit, vermachte er die besten seiner musikalischen Instrumente dem Gresham College, mit Bestellung eines eigenen Dieners, welcher die Aufsicht darüber führen sollte, wofür er 10 £ jährlich aussetzte. Gleichwohl gelangten nach seinem Tode alle seine musikalischen Instrumente und Curiositäten unter den Hammer.

Unter den musikalischen Phänomenen jener Zeit figurirt ein gewisser Joachim Fredr. Creta, welcher 1729 zu London in mehreren Concerten auf zwei französischen Hörnern zu gleicher Zeit zweistimmig blies; sodann der siebenjährige Harpsichordspieler Kuntzen aus Deutschland. Dieser blieb viele Jahre in England, und bevor er nach Lübeck abreiste, woselbst sein Vater Organist war, veröffentlichte er ein Heft wahrhaft genialer aber sehr schwieriger Uebungen. — Im J. 1730 erschien Miss Rafter, nachmalige berühmte Mrs. Clive, zum ersten Male auf der Bühne, und zwar zum Benefiz für Harry Carey, welcher ihr Singmeister gewesen zu sein scheint. Die Vorstellung fand im Drury-lane-Theater statt und in der Ankündigung derselben hiess es: »Heute Abend findet das Benefiz unseres Freundes Carey statt. Es werden zu seinem Nutzen und Frommen die Talente der drei Schwesterkünste Musik, Dichtung und Malerei sich vereinigen. Die musikalische Körperschaft versammelt sich im Haymarket und bildet einen Festzug, an der Spitze eine prächtige mobile Orgel, begleitet von allen erdenklichen Instrumenten, welche jemals im Gebrauch waren, von Tubal Cain an bis auf den heutigen Tag. Buchhändler, Autoren und Drucker bilden ebenfalls einen Zug am Temple-bar, von wo aus sie in Ordnung nach dem Covent-garden marschiren, voraus die Druckerei-Laufburschen. Dort angekommen, werden sich den zwei Körperschaften Musik und Dichtung die Brüder des Pinsels anschliessen. Nach der Einnahme einiger Erfrischung im Bierhaus Bedford Arms wird in feierlicher Procession nach dem Theater marschirt.« Dichtung und Musik bildeten im grauen Alterthum nur ein Ganzes, und viele der späteren Gelehrten wehklagten, dass diese Schwesterkünste getrennt sein sollten. Harry Carey und Jean Jaques Rousseau waren die einzigen Barden ihrer Zeit, welche die Geschicklichkeit besassen, dieselben miteinander wieder zu versöhnen und zu vereinen. »*The honest Yorkshirman*« von Carey und »*le Devin du village*« von Rousseau sind unbestreitbare Be-

Digitized by Google

weise, dass populäre Weisen, wenn auch nicht eben gelehrt und elegant bearbeitet, einem dramatischen Gedicht sich ganz trefflich anpassen. Carey, der Dichter ohne tiefere musikalische Bildung, erfand viele liebliche und natürliche Melodien, welche den Worten richtigen Ausdruck liessen und leicht verständlich waren. Die Melodien der Beggar's Opera werden wohl nie mehr in so originaler, einfacher Art anderwärts wiederkehren. — Das nämliche Jahr brachte das erste Erscheinen der Miss Caecilia Young in einem Benefiz-Concert im Drury-lane-Theater. Diese Sängerin, nachmalige Gemahlin von Dr. Arne, mit guter natürlicher Stimme und prächtigem Triller, hatte als Schülerin von Geminiani eine Ausbildung erlangt, dass sie alle anderen englischen Rivalinnen ihrer Zeit hoch überragte. Gleichzeitig feierten damals der junge Clegg und seine Schwester, angeblich Schüler von Bononcini, Triumphe, der eine als Violinspieler und Componist, die andere als Sängerin. — Wie die italienische Oper die Veranlassung zu der englischen gab, so gab der ungeheure Erfolg von Beggar's Opera die Veranlassung zu unzähligen musikalischen Dramen und Ballad-Possen ähnlicher Art, wie die »*Village Opera*« (1731), verfasst von Charles Johnson und bestehend aus neuen Texten zu alten Melodien, sowie Bickerstaff's »*Love in a Village*«. Beide wurden sehr beifällig aufgenommen. Die beliebtesten musikalischen Dramen waren gleichzeitig »*George Barnwell*« und »*The Devil to pay*«. Miss Rafter und Mrs. Clive erlangten darin ihre Berühmtheit. Die anerkanntesten ausführenden englischen Musiker dieses Zeitraums waren: Dubourg, Clegg, Clarke und Festing auf der Violine, Kytch auf der Oboe, Jack Festing auf der sogenannten deutschen Flöte (German flute), Baston auf der gewöhnlichen Flöte, Karba auf dem Fagott, Valentin Snow auf der Trompete, und auf der Orgel: Roseingrave, Greene, Robinson, Magnus, Jack James und der blinde Stanley; als der Lieblingssänger auf dem Theater galt Salway und im Concertsaale Mountier von Chichester. Was die Componisten für die Nationalbühne betraf, so blieben Pepusch und Galliard ohne Rivalen bis 1732, in welchem Jahre neue Versuche auf dem Gebiete des musikalischen Drama in englischer Sprache von zwei Concurrenten, die schon längst hoch in der Gunst des Publikums standen, gemacht wurden, nämlich von John Frederic Lampe und Thomas Augustine Arne. Lampe, ein geborener Sachse, war 1726 nach England gekommen und hatte sofort Aufmerksamkeit erregt, indem schon am 25. Febr. jenes Jahres die Daily Post folgende Anzeige brachte: »Wir hören, dass eine Subscription für eine neue englische Oper, genannt »Amelia«, im Gange ist, welches Werk binnen Kurzem auf die Bretter des Haymarket-Theaters gelangen soll und von einem Künstler in Musik gesetzt ist, welcher dem Publikum bis jetzt noch unbekannt war.« Diese Oper, geschrieben von H. Carey und zuerst aufgeführt am 13. März 1732, in der Hauptparthie mit Miss Arne, der später als Mrs. Cibber so berühmt gewordenen tragischen Schauspielerin, besetzt, war nach der Anzeige »im italienischen Styl« gesetzt und wurde bald als von Lampe componirt erkannt. — Der Bruder der eben erwähnten Miss Arne, Thomas Augustine Arne, dagegen debütirte als dramatischer Componist mit der Musik zu Addison's Oper »Rosamond«, in welcher er seinem jüngsten Bruder die Parthie des Pagen zuertheilte. Dieselbe kam zuerst am 7. März 1733 im Lincolns-Inn Fields-Theater zur Aufführung, und war folgendermaassen besetzt: Mrs. Barbier — König, Mr. Leveridge — Sir Trusty, Master Arne — Page (erster theatralischer Versuch), Mr. Corfe — Gesandter, Mrs. Jones — Königin, Miss Chambers — Grideline, Miss Arne — Rosamond. Mit grossem Erfolg wurde diese Oper 10 Tage hintereinander aufgeführt, worauf der Componist im »italienischen Styl« die »*Opera of Operas*« schrieb, welche ebenfalls Erfolg hatte. Ausser Lampe und Arne suchten sich in demselben Compositionszweige zur Geltung zu bringen: Mr. John Christ. Smith, welcher 2 englische Opern, »*Teraminta*« und »*Ulysses*«, in Musik setzte, und de Fesch mit dem Oratorium »Judith«. — Obschon den Kunstkennern und Kunstfreunden die Werke von Corelli, Geminiani und Händel obenan in der

Digitized by Google

Werthschätzung standen, so wurden doch auch progressiv zunehmend immer mehr neue Leckerbissen publicirt und von dem Hof-Musikhändler Walsh öffentlich angepriesen, so Solos für Violine von Tartini, De Santis in Neapel, Berati und de Fesch; und für German-flute Solos von Bononcini, Quantz, Valentini und Tessarini. — Im J. 1735 erschien in England und trat mit grossem Erfolge auf, Caporale, ein ausgezeichneter Violoncellist. Ein Jahr später war es Mrs. Cibber, welche mit ihrer süssen und ausdrucksvollen Stimme als Sängerin die Zuhörer wahrhaft bezaubert hatte, die Alles von sich reden machte, da sie als tragische Schauspielerin, in der Rolle der Zara, im Drury-lane-Theater, wo ihr Bruder als Componist fungirte, debütirte. Es ist schwer zu sagen, wer von Beiden in der Folge am meisten gefeiert wurde, sie mit ihrem pathetischen Organ und ihrer imponirenden Haltung, oder er als Componist mit seinen originalen und angenehmen Musikstücken, von denen insbesondere ein gewisser Marsch jeden Abend Dacapo verlangt wurde. — Ein neuer gepriesener Sänger erschien mit Beard auf dem Londoner Schauplatze. Derselbe hatte seine musikalische Erziehung in der königl. Kapelle erhalten und trat zum ersten Male im Covent-garden-Theater in der »*Royal Chace*« auf, um sogleich durch den Vortrag von Galliard's Jagd-Gesang »*With early horn*« der Liebling des Publikums zu werden. Fast zur nämlichen Zeit waren die drei Miss Youngs die beliebtesten englischen Sängerinnen. Caecilia, die älteste, heirathete später Arne, Isabella verehelichte sich mit Lampe und Esther mit Jones. — Im J. 1737 war es wieder eine Oper »in italienischer Manier«, welche in Covent-garden Aufsehen erregte, nämlich der »*Dragon of Wantley*«, verfasst von Carey, mit Musik von Lampe. Nachdem das Werk 22 Abende über die Bühne gegangen war, wurden die weiteren Aufführungen durch den Tod der Königin Caroline, am 20. November, unterbrochen; es wurde aber im Januar darauf, bei Wiedereröffnung der Theater, wieder aufgenommen und erlebte so viel Aufführungen als Beggars opera. — Arne blieb nicht zurück und befestigte seinen Ruf als lyrischer Componist durch die prächtige Musik zu Milton's »*Comus*«. In diese »Maske« legte er die originellsten und lieblichsten Melodien, ganz verschieden von denen Händel's und Purcell's, welche von allen englischen Componisten entweder geplündert oder nachgeahmt wurden. Arne's Weisen und Vauxhall-Gesänge sind es denn auch, welche eine Aera in der national-englischen Musik begründeten, im ganzen Königreiche in seltenster Art beliebt wurden und eine Anregung auf den nationalen Geschmack ausübten, wie sie bisher noch nicht zu constatiren war. Bis zu der Zeit, als ein mehr moderner italienischer Styl in das »Pasticcio« englischer Opern durch Bickerstaff und Cumberland eingeführt wurde, erhielt sich Arne's Musik als ein Banner aller Vollkommenheit (»*Standard of all perfection*«) in allen Theatern und öffentlichen Gärten. Bemerkenswerth ist das Jahr 1738 noch dadurch, dass in den Zeitungen Londons die erste Versammlung der Mitglieder der Gesellschaft zur Ansammlung eines Fonds für erwerbsunfähig gewordene Musiker und deren Familien angekündigt wurde. Die sich mehr und mehr bewährende ausgezeichnete Einrichtung dieses Vereins wurde nicht allein in London und ganz England gebührend anerkannt und unterstützt, sondern sogar in Wien und anderen Grossstädten Europas. Händel gab schon 1739 Benefiz-Concerte für diesen Fond und führte am 28. März 1740 zu demselben Zwecke »Acis und Galatea« auf, ebenso 1741 seine Serenade, genannt »*Parnasso in Festa*«, in welcher Solos für die Oboe (San Martini), German-flute (Wiedemann), Violine (Clegg), Fagott (Millar) und Cello (Caporale) vorkommen. Im Herbst desselben Jahres ging Händel behufs Veranstaltung von Oratorienaufführungen nach Irland und fand dort die glänzendste Aufnahme, die noch jemals zuvor einem Musiker zu Theil geworden ist. Er führte dort, bewundert von dem Publikum, den Messias, Acis und Galatea, Esther, das Alexanderfest, die Hochzeitsserenade und die Ode auf den Cäcilientag auf. Von nun an überschritt der deutsche Meister die englische musikalische Welt wie ein Coloss, neben

Digitized by Google

dem nichts zu bestehen vermag. Von Irland und Schottland zurückgekehrt, beschäftigte er sich ausschliesslich nur noch mit geistlicher Musik und schuf 1743 den Samson, 1744 Semele, Susanna, Joseph und die übrigen monumentalen Werke bis 1751. Ausser ihm waren auf dem Oratoriengebiete noch fruchtbar Dr. Arne, Stanley, Dr. Worgan, Giardini, Smith, de Fesch, Dr. Greene und Dr. Arnold. Keinem von ihnen jedoch gelang es, mit seinen zum Theil sehr achtungswerthen Werken in einer auch nur annähernd erfolgreichen Art von Mit- und Nachwelt bewundert zu werden. Dr. Greene stand damals an der Spitze der Kathedral-Musik und des königl. Orchesters, Arne und Boyce betrachteten sich als Nebenbuhler und standen einer dem andern fortwährend an den Theatern im Wege, besonders im Drury-lane. Arne war zudem sehr ehrgeizig und betrachtete Händel immer als einen Tyrannen und Usurpator, gegen welchen er sich auch, wo es anging, auflehnte, freilich ohne Erfolg, »ein Marsyas gegen Apollo« sagt Burney ziemlich streng. Die Oratorienzeit brachte eine neue Concertära herauf. Im neuerbauten Concert-Etablissement »Ranelach« war Chr. Festing (gest. 1752) erster Dirigent, auch Vorgeiger. Die Aufführungen fanden am Morgen statt, und Chöre aus Oratorien beschlossen dieselben. Sir John Barnard kam beim Magistrate um Abschaffung dieser Morgen-Concerte ein, weil die jungen Kaufleute aus der City erweislich dadurch abgehalten würden, ihren Geschäften nachzugehen. Diese Petition hatte Erfolg, und die Concerte mussten auf den Abend verlegt werden. Alle grösseren Concertsäle übrigens erhielten von damals an Orgeln. Der erste Orgelspieler im »Ranelach« war Keeble, der zweite Butler; Caporale war der Lieblingsvioloncellist des Publikums und Millar der beste Fagottbläser. — So war der Musikzustand in London im J. 1749, als der grosse Geiger Giardini in England ankam. Derselbe behielt vorläufig die Oberhand dem öffentlichen Interesse gegenüber, bis die immer zahlreicher herbeiströmenden deutschen Künstler und deren prächtige Leistungen ein teutonisches Interesse hervorriefen und eine Art germanischer Körperschaft begründeten, welche letztere ziemlich heftig und nicht ganz gerechtfertigt Giardini und seiner römischen Legion Opposition machte. Die Privat-Concerte in den Häusern der Reichen, wie sie später gäng und gäbe wurden, kamen nun auch allmälig auf die Tagesordnung. Das erste fand bei Lady Brown statt unter Oberaufsicht von Count St. Germain. Diese Frau war eine beharrliche Gegnerin Händels und protegirte nur ausländische Musiker, welche den neuen italienischen Styl cultivirten. Sie scheute sich nicht, ihre Fenster in Gefahr zu bringen, da sie Sonntag Abends die Aufführungen abhalten liess. Auch im Hause der Mrs. Fox-Lane, später Lady Bingley, fanden bemerkenswerthe Akademien statt. Diese Dame war die specielle Patronin Giardini's. Mrs. Lane spielte daselbst das Harpsichord, ebenso die Ladies Edgcumbe und Milbank mit grossem Geschick; Lady Rockingham, die Dowager Lady Carlisle, und Miss Pelham, Schülerinnen von Giardini, sowie Signor Mingotti waren die Sänger. Die Benefiz-Concerte von Giardini und von Mingotti wurden in Folge solcher Connexionen von der hohen Welt ausserordentlich frequentirt. — Ueber die übrigen Virtuosen und Tonkünstler ist nur wenig noch zu berichten. Lampe, der geniale Componist, verliess 1749 London, verweilte fast zwei Jahre in Dublin und ging Ende 1750 nach Edinburg, wo ihn im Juli 1751 der Tod im Alter von 59 Jahren ereilte. Pasquali, ein vorzüglicher Violinspieler, war 1743 nach England gekommen, siedelte jedoch 1753 nach Edinburg über, woselbst er, als Künstler und Mensch sehr geachtet, bis zu seinem Tode, im J. 1757, wirkte. Dr. Samuel Howard war bei den Dilettanten niedrigster Ordnung wegen seiner Balladen überaus beliebt. Als rechtschaffener Engländer zog er die Schreibweise seines Vaterlandes allen anderen Musikstylen vor und war fest überzeugt, dass seine Gesänge die besten in ihrer Art wären. De Fesch, welcher schon um 1730 von Deutschland nach England gekommen, war ein guter Contrapunktist und fleissiger Componist, aber seine Schöpfungen galten mit Recht meistentheils für

Digitized by Google

trocken und uninteressant. Wiedemann endlich, seit etwa 1726 in England, war Soloblåser auf der German-flute und überhaupt ein guter Musiker.

Im J. 1762 fiel es Arne ein, seinen bisherigen Compositionsstyl, mit welchem er so trefflich noch den »Comus« gesetzt hatte, zu ändern und das ganze Königreich von da an mit solchen Gesängen zu beschenken, die dem modernisirten Geschmack des nationalen Ohres entsprachen. Wollte man seine Hauptwerke analysiren, so würden dieselben weder englisch noch italienisch erscheinen, wohl aber als ein liebliches Gemisch von italienischen, englischen und schottischen Musikingredienzien; viele seiner Balladen klingen stark an schottische Nationalweisen an. Unter den nationalen Componisten wird er immerhin eine hohe Stellung behaupten, denn seit Purcell's Tode gab es keinen Anderen, der sich eine so grosse Achtung als Künstler verschafft hätte. Von 150 musikalischen Stücken, welche in einem Zeitraum von 40 Jahren über die Nationalbühnen gegangen, waren allein 30 von ihm componirt worden. — Im J. 1763 war es das englische Pasticcio »*Burletta of Love in a Village*« und 1765 »*The summer's Tale*«, welche den vollständig italienisirten Geschmack der Zeit bekundeten. Die »Duenna«, ein anderes englisches Pasticcio, kam 1775 dazu, und Dr. Arnold, Dibdin und Shield erklärten sich offen für die neueste Richtung, so dass sie nicht anstanden, dieselbe anzunehmen und unter ihrem Einflusse zu schreiben. Dadurch wurde entschieden wenigstens die Gesangbildung der einheimischen Künstler gehoben. Bis zur Zeit, wo sich die erste italienische Oper in England einbürgerte, hatte man nämlich äusserst geringe Ansprüche an die Sänger erhoben und nur Stimme und Gehör verlangt. Geraume Zeit nachher noch würdigte man den feineren Vortrag so wenig, dass die italienischen Sänger, wie Nicolini, Senesino, Bernacchi u. s. w., zu ihrem Erstaunen keinen Einfluss auf die Geschmacksrichtung ausübten. Der Umschwung in dieser Beziehung trat erst ein, als Dr. Arne's Compositionen und Anleitungen die englischen Lieder und Gesänge nach Muster des bel canto merklich verfeinerten. Das Pasticcio der englischen Oper, sowie die Instructionen von Tedeschini, Cocchi, Vento und Giardini, welche eigens dazu engagirt waren, Bühnensänger heranzuziehen, traten hinzu, und Tenducci's Auftreten endlich in »Artaxerxes« trug vollends dazu bei, den Geschmack des Publikums in eine bessere Bahn zu leiten, so dass Jeder, der Stimme und Gehör hatte, sich diese Art zu singen anzueignen suchte. Das Urtheil über Gesang und Sänger zeigte innerhalb von 30 Jahren genau den Unterschied, wie die Sitten civilisirter Völker verglichen mit denen von Wilden. — Um 1763 absorbirten Christ. Bach und Abel fast alles Interesse. Sie eröffneten eine Concert-Subscription, und die besten Künstler Londons liessen sich in das Orchester einreihen, in Folge dessen diese Concerte ununterbrochen volle 20 Jahre sich mit grossem Erfolg zu behaupten vermochten und erst durch die ähnlich organisirten sogenannten »Professional-Concerte«, die auf noch grössere Abwechselung bedacht waren, verdrängt wurden. Fischer, Cramer, Crosdil, Cervetto und andere vorzügliche Künstler stellten ihren Ruf in jenen Concerten fest und stiegen immer höher in der Gunst des Publikums. Trotzdem die Unterricht ertheilenden Virtuosen sich mehrten, sah man noch immer das Ausland als die hohe Schule der Ausbildung in der Musik an, im Instrumentalzweige besonders Deutschland. Der Earl of Kelly z. B., vielleicht der begabteste Dilettant seiner Zeit, konnte (wie Pinto mittheilt), bevor er nach Deutschland reiste, kaum seine Geige stimmen. In Mannheim studirte er bei Stamitz Composition und übte das Violinspiel mit solchem Erfolge, dass er nach seiner Zurückkunft unter die besten Künstler des Landes gerechnet werden durfte. Auf dem Violoncello thaten sich als einheimische Concertspieler Gordon und Paxton hervor. Einen bedeutenden Einfluss als eminenter Musiker und als letzter Virtuose auf der Viola da Gamba durch sein unnachahmlich gesangreiches Spiel übte der eben erwähnte Abel aus, der als Kammermusiker in dem neu errichteten Orchester der Königin mit 200 £ angestellt war. Er wurde das

Digitized by Google

Vorbild aller jungen Künstler auf Saiteninstrumenten und Barthelemon, Cervetto, Cramer und Crosdil zählen zu seinen begeisterten Anhängern und Trägern seiner Schule. — Im J. 1785 erschien der berühmte Violinspieler Lolli in England, liess sich aber ziemlich selten öffentlich hören. Seine Compositionen und deren Ausführung durch ihn selbst waren so excentrisch, dass die meisten seiner Zuhörer ihn für wahnsinnig hielten. Jedoch war sein Ausdruck im seriösen Styl mitunter hochbedeutend. — Mrs. Billington, welche sich in ihrer frühesten Jugend als eine bedeutende angehende Pianofortespielerin gezeigt hatte, verwandelte sich 1786 ganz unerwartet zu einer reizend fesselnden Sängerin. Tasteninstrumente übrigens wurden schon damals vielleicht in keinem Lande der Erde, selbst von Dilettanten, besser gespielt, als zu dieser Zeit in England. Burney, Clementi, Cramer jun., Miss Guest, Hülmandel, die zwei Wesley's, Samuel Schröder und viele andere dürfen als die hervorragendsten Vertreter dieser Specialität angesehen werden. Als Oboebläser standen in dieser Zeitperiode Fischer, die Parks und Patria obenan; auf der German-flute Florio, Graef und Tacet; als Violoncellisten Cervetto und Crosdil; als Fagottisten Baumgarten und Parkinson; als Clarinettist Mahon. Baumgarten, der Vorgeiger im Covent-garden-Theater, war so lange in England, dass sein Verdienst seinen deutschen Landsleuten völlig unbekannt war. Ausser seinen tüchtigen Leistungen auf der Violine und Orgel verdienen seine Instrumental-Compositionen ehrend hervorgehoben zu werden. — Die Musikübung zu regeln und zu stärken, entstanden nun immer mehr wohlsituirte Vereine, welche den grössten Einfluss auf das Kunstleben und den Kunstsinn der Bevölkerung ausübten. Nur die berühmtesten des 18. Jahrhunderts seien hier genannt. Der Catch-Club, d. i. die Fugen- oder Rundgesang-Gesellschaft, wurde im J. 1762 vom Grafen von Eglington, Earl of March (später Herzog von Queensberry) errichtet. Der Geist und die edle Gesinnung dieser würdigen Gesellschaft verbesserte nicht nur die Art der Ausführung der Fugen, Kanons und Rundgesänge der alten Meister, sondern wirkte auch productiv belebend auf unzählige neue Compositionen dieser Art. Von der Gesellschaft der Professional-Concerte, denen man Haydn's wiederholten Besuch in England seit 1790 verdankt, war schon die Rede. Die Errichtung der »*Concerts of ancient music*« geschah 1776 auf das eifrige Betreiben des Earl von Sandwich hin. Seit 1785 frequentirte die königliche Familie die Concerte dieses Vereins und gab denselben dadurch einen noch grösseren Aufschwung. Die Werke dahingeschiedener ehrwürdiger Meister, so namentlich die Purcell's und Händel's, wurden dort von einem ausgesuchten Orchester mit solcher Vollkommenheit und Energie ausgeführt, wie sie die Autoren selbst höchstens geahnt, niemals aber gehört hatten. Eine Institution, gleich ehrenwerth für den, dem sie gilt, wie für die englische Nation, sind die mit einer ausgesuchten Sorgfalt in Scene gesetzten sogenannten *Commemorations of Händel*, die seit 1784 jährlich stattfanden und noch gegenwärtig als unübertroffen grossartige Veranstaltungen unter dem Namen Händel-Festivals bestehen, wie denn die englischen Musikfeste der Gegenwart überhaupt, was den Glanz aller mitwirkenden Mittel betrifft, auf unerreichbarer Höhe stehen. Das Lokal für jene Erinnerungsfeierlichkeiten war die Westminster-Abtei in London. Heut zu Tage, wo noch grössere Räumlichkeiten erforderlich sind, finden sie im Krystallpalaste zu Sydenham statt. Schon im J. 1787 zählte der Chor und das Orchester 806 Ausübende, wozu noch 22 Solosänger kamen, unter denen die Namen Mara, Rubinelli, Harrison und Morelli hervorstachen.

So ist es die Musikpflege und die praktische Musikausübung, die in Grossbritannien noch gegenwärtig und vielleicht für immer auf der höchsten Stufe stehen. Die grössten Tondichter fremder Nationen leihen von ihrem Glanze und Ruhme gern dem kunstsinnigen England, das sie wie seine Söhne ehrt, und das einem Haydn, C. M. von Weber, Mendelssohn, Bellini, Benedict, Spohr, Meyerbeer, Hiller, Gounod u. s. w. eine unvergesslich ehrenvolle Aufnahme

Digitized by Google

bereitet hat. Den Dirigenten und ausübenden Künstlern, an denen das Land übrigens selbst nicht arm ist, galt das Inselreich nicht minder stets als erstrebenswerthes Eldorado, und der colossale Zuwachs an fremden reproductiven Kräften und Musiklehrern hat auf diesem Boden, statt wie anderwärts verderblich zu wirken, nur dazu beigetragen, die Vervollkommnung in jedem Fache, das die ausübende Tonkunst berührt, bis auf die Spitze zu führen und auf derselben zu erhalten, ein Beweis, dass der Sinn für die Musik hier gesund und lebenskräftig ist. Die Zahl der namhaften Componisten Grossbritanniens ist eine verhältnissmässig sehr geringe, und dieser Umstand vorzüglich hat es bewirkt, dass man die Nation nicht zu den bevorzugt musikalischen rechnet. Die eigentlich englische Oper, gegenüber der bis zum gegenwärtigen Augenblicke glänzend bevorzugten italienischen Oper, pflegten bis 1834: Bishop, zugleich der populärste Tondichter aller Arten von Songs, G. H. Rodwell, J. E. Loder, John Barnett und John Thomson; und weiterhin bis zur Gegenwart: Balfe, Hatton, Wallace und von Ausländern besonders Benedict. Die Oratorien- und Cantatenschöpfung regte seit Händel immer die begabtesten productiven Kräfte an. Hier sowie auf den anderen Gebieten der Kirchen-, Concert- und Kammermusik sind zu nennen: George Perry, E. Murdie, John Hullah, Horsley, Onslow, Sterndale Bennet, H. H. Pierson, Macfarren, W. F. Taylor, Henry Smart, H. Leslie, Oakley, Cowen, Will. Calcott, Steph. Glover, Arth. Sullivan, G. A. Osborne, Barnby, H. Gadsby u. s. w. Solo- und Chorgesang sind stets mit Fleis und Ausdauer betrieben worden und weisen sehr bedeutende Resultate auf, wie sie ganz besonders, abgesehen von den Aufführungen der berühmten Singakademien Londons, auf den regelmässigen Musikfesten grossartigsten Maassstabes in Birmingham, Bradford, Glocester, Lancaster, Leeds, Manchester, Norwich, Plymouth u. s. w. hervortreten. Um die Ausbildung im Solo-Kunstgesange haben sich in neuerer Zeit die in London habilitirten ausländischen Gesanglehrer Lablache, Manuel Garcia und Panofka grosse Verdienste erworben. Unter die vorzüglichsten englischen Sänger werden gerechnet: die Herren Braham, Fawcett, Harrison, Santley, Patey, Cummings, Rigby, Lane, Ainsworth, Castle. Der Sängerinnen ist Legion, weshalb nur aufgeführt seien: Miss Paton, Miss Byron, Miss Hayes, Miss Salmer, Mstr. Anna Bishop, Miss Rafter, Miss Balfe, Miss Louisa Pyne, Miss Dolby, Clara Novello, Mstr. Lemmens-Sherrington, Mstr. Parepa-Rosa, Miss Wynne, Mstr. Patey, Miss Whinery u. s. w. — Im Instrumentenspiel sind, gepflegt durch vortreffliche Anstalten, zu denen in erster Linie die 1822 unter Protektion des Königs und des vornehmen Adels gegründete, 1873 neugestaltete *Royal academy of music* in London gehört, sowie durch die besten Lehrer, nicht minder hervorragende Leistungen erzielt worden. Namentlich gelangte das Pianofortespiel, gelehrt von ausländischen Meistern, wie Clementi, J. B. Cramer und Moscheles, zu hoher Blüthe, und die Pianisten John Field, H. Litolff, Walter Bache, Edw. Dannreuther, Holmes, F. Barnett, Franklin Taylor, sowie die Pianistinnen Anderson, Dulken, Arabella Goddard und Bondy haben sich einen wohlbegründeten Virtuosenruf erworben. An Zahl stehen ihnen ausgezeichnete Orgelspieler nicht nach, als: Atwood, E. J. Hopkins, J. S. Cooper, Best, Elvey und Cusins. Auf der Harfe glänzten: Chatterton, Vater und Tochter, Parish-Alvars, John Cheshire, Aptommas, Wright etc., auf der Violine: Blagrove, Webb, Sainton, John Carrodus, Doyle u. s. w. Instrumentenfabrikation, wie Alles, was zu den mechanischen Künsten gehört und wobei der berechnende Verstand vorherrscht, ist in Grossbritannien stets aufs Beste gediehen, und namentlich stand die Clavierverfertigung von jeher an der Spitze der Gattung. Die berühmtesten Pianofortebauer Londons mit zum Theil sehr altem guten Ruf sind jetzt: Broadwood, Collard, Cramer und Erard. Auch in den Orchestern findet man die schönsten und bestgearbeiteten Instrumente; die Kunstwerkstätten von Boosey, Chappell, Distin, Metzler u. s. w. in London cultiviren gegenwärtig, von der mächtigen Kirchen- und Concertorgel an, die übrigen Fabrikationszweige. So wirkt Alles

Digitized by Google

zusammen, um die Leistungen der zahlreichen Musikvereine, deren Ruf zum Theil noch aus dem 18. Jahrhundert stammt, zu hochbedeutenden zu stempeln. Als Dirigenten solcher Vereine haben sich neuerdings hervorgethan: Alfr. Mellon, Wylde, Hullah, J. Ella, Grove, G. Mount u. s. w. Gigantische Vereinigungen bis zu 3000 Sängern und Instrumentalisten kommen nur in England, vorzüglich bei den Erinnerungsfesten an Händel vor, und was auch immer für eine Meinung über den letzten Zweck derartiger Monstreaufführungen und deren direkten oder indirekten Einfluss auf die Kunst die Oberhand behalten mag, der Erfolg muss unter allen Umständen als beispiellos anerkannt werden. Dass aber, wo einmal der Hunger des Publikums auf musikalische Schauspiele von so riesigem Maassstabe gereizt worden ist, etwas dieser Art periodisch immer wieder aufgethan werden muss, um ihn zu stillen, das leuchtet ein. Gerade wie in den Spektakel-Opern der königl. italienischen Oper zu London, wird auch hierin jede folgende Darstellung ihre unmittelbare Vorgängerin an Massen und Pracht übertreffen müssen, wenn nicht ein Misslingen vorauszusetzen sein soll. Das jeweilige Schwanken der Massen, der Mangel an Stetigkeit, der noch häufigere Mangel an Feinheit der Ausführung, die unter solchen Verhältnissen unmöglich ist, und das gänzliche Untergehen aller zarteren Instrumentation in das furchtbare Klangmeer werden nur aufgehoben durch die Grossartigkeit und Erhabenheit, die jedes Ohr in Erstaunen setzt und die Seele mit Bewunderung über die Macht der Musik füllt.

E. Eberwein.

Gross-Contrabassgeige nennt man zum Unterschiede vom heutigen viersaitigen (oder dreisaitigen) den alten fünfsaitigen Contrabass. — Grosse Bassgeige, s. Contrabass (Contraviolon).

Gross-Gedacktbass ist der Name einer 10metrigen Pedalstimme, deren Pfeifen aus Kiefern- oder Eichenholz gefertigt werden. Ueber Bauart und sonstige Eigenheiten dieses Orgelregisters gilt dasselbe, was über Gedacktbass (s. d.) gesagt ist. — Gross-Hohlflöte, eine Pedalhohlflöte 2,5 Meter in der Orgel. — Gross-Mixtur heisst *a*) der ganze, noch nicht durch Register getrennte, daher stets zusammen ansprechende Hintersatz der alten Orgeln, oft aus dreissig bis vierzig Pfeifen bestehend. S. Principal und Orgel. *b*) Die grossen, 10-, 12- bis 20fach besetzten Mixturen in den älteren Orgeln. — Gross-Octav, die Octav 2,5 Meter, auch Aequalprincipal oder Kleinprincipal im Verhältniss zum Gross-Principal 5 Meter. — Gross-Principalwerk nennt man eine in manchen Orgelwerken disponirte Orgelabtheilung, die alle Principalstimmen: 5, 2,5, 1,67 bis 0,3metrige vereinigt. Gross-Principal für sich ist der Principal 5 Meter. — Gross-Quinte heisst eine Quintstimme in der Orgel, die stets dem Erscheinen derselben als Aliquotton (s. d.) in der Natur gemäss disponirt wird. In einem Manuale, das, nach der Regel gebaut, als grösste eine 2,5metrige Principalstimme besitzt, findet man deshalb eine 0,8 Meter grosse Quinte. Giebt man jedoch dem Manual eine 5metrige sogenannte Gross-Principalstimme, so setzt man, falls das Werk sonst noch viele starke Stimmen besitzt, zur Deckung derselben eine 1,67metrige Quinte, welche dann den Namen G. erhält. — Gross-Regal, ein Regal 2,5 Meterton. — Gross-Schwiegel, der Schwiegelbass zu 2,5 Meter. — Grossuntersatz, ein Name, den man öfter in älteren Orgeln für eine 10metrige gedeckte Flötenstimme im Pedal angewandt findet, deren Mensur wie Intonation durchaus nicht gleichartig erstrebt worden ist. 2.

Grosse, Name mehrerer auf dem Gebiete der Tonkunst bekannt gewordener deutscher Männer. 1) Bernhard Sebastian G., um die Mitte des 18. Jahrhunderts Prediger in Ilmenau, ist der Verfasser einer Schrift, betitelt: »Die heiligen Verrichtungen in dem Hause des Herrn bei der neuen Orgel in der Ilmenauischen Stadtkirche mit einer kurzgefassten Orgelgeschichte« (Eisenach, 1765). — 2) Gottfried G., geboren zu Bardeleben bei Magdeburg am 12. Febr. 1745, gestorben als Prediger zu Wolmirsleben, veröffentlichte im vierten

Digitized by Google

Stücke dritten Bandes von Rosewitz' »Gedanken zur Verbesserung der öffentlichen Erziehung« (1782) eine Abhandlung über die Frage: »Inwiefern kann die Erlernung der Musik etwas zur sittlichen und gelehrten Erziehung beitragen?« — 3) Johann G., zu Anfange des 17. Jahrhunderts Gymnasial-Professor zu Halle a. S., gab eine Schrift: »*Miscella problemata de musica*« (Halle, 1638) in den Druck. — 4) Johann F. Grosse, Organist zu Klosterbergen bei Magdeburg, gab 1783 in Leipzig sechs Claviersonaten heraus, und soll auch als Lehrer der Musik sich eines achtbaren Rufes erfreut haben. Noch 1802 erschienen von ihm zu Magdeburg »Stunden der Erholung, am Clavier verlebt«. — 5) Johann Heinrich G., Organist zu Glaucha in Halle, gab ein Werk »Melodeyen sowohl alter als neuer Lieder« etc. (Halle, 1798) heraus, das 609 Weisen bietet. Dies Choralbuch ist eigentlich nur ein Abdruck der im Freylinghausen'schen Gesangbuche enthaltenen Melodien. — 6) Johann Wilhelm G., um 1790 Organist zu Kahla im Sachsen-Altenburg'schen, componirte u. A. sechs Choralvorspiele für die Orgel, die 1787 in Rudolstadt erschienen.

Grosse, Samuel Dietrich, vorzüglicher deutscher Violinvirtuose, geboren 1757 zu Berlin, erhielt seine höhere Ausbildung auf der Violine durch Lolli und kam (vor 1779) in die Kapelle des kunstsinnigen Prinzen Friedrich Wilhelm, nachmaligen Königs von Preussen. Im J. 1780 unternahm er eine überaus erfolgreiche Kunstreise nach Paris, von der er 1782 zurückkehrte und sein Ansehen in Berlin begründete. Ein Jahr später gab er sein erstes Violinconcert heraus, das in Paris bereits allgemeinen Beifall gefunden hatte. Ebenso wurde von ihm französisch die komische Oper »*Le retour desiré*« zur Aufführung gebracht und 1786 in Potsdam eine auf die französische Colonie componirte Jubiläumscantate. Nach dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's II. 1786 kam er mit in die königl. Kapelle, starb aber schon 1789 an einem Zehrfieber. Von seinen Compositionen für Violine sind in Berlin drei Concerte, eine Sinfonie concertante, sechs Duos mit Bratsche und drei Streichtrios als op. 1 bis 4 erschienen.

Grosse Cadenz, der Ganzschluss.

Grosse Diesis ist der Name eines Hilfs- und Temperatur-Intervalls (s. d.), das nur in der mathematischen Klanglehre in Gebrauch ist; dasselbe wird durch die Proportion 648 : 625 dargestellt und ist zweiunddreissig pythagoräischen Komma's oder dem didymischen Komma (81 : 80) und der kleinen Diesis (128 : 125) zusammengenommen gleich. Letztere ist nur so gross wie einundzwanzig pythagoräische Komma's. Mehr über die G., sowie über die frühere und heutige Anwendung dieses Kunstausdruckes bietet der Artikel Diesis (s. d.). 0.

Grosse Octave nennt man alle Klänge unseres Tonreiches, welche durch grosse Buchstaben notirt werden. Dies sind alle die in der abendländischen Kunst angewandten Töne, welche innerhalb der Klangregion liegen, die durch die Töne, welche durch ungefähr 65,625 Schwingungen in einer Secunde und durch ungefähr 131,25 in der gleichen Zeit erzeugt werden, begrenzt ist. 0.

Grosse Secunde ist ein dissonirendes Intervall, dessen Grösse, genau genommen, nicht immer eine gleiche ist (s. Ganzton), das aber, oberflächlich ausgedrückt, stets aus zwei Halbtönen besteht. In solcher Auffassung kann man also wohl behaupten, dass alle G. gleich sind. In der diatonischen Folge von *C-dur* giebt es sonach fünf G., nämlich: *C—D*, *D—E*, *F—G*, *G—A* und *A—H*, während nur zwei kleine: *E—F* und *H—c* darin vorkommen. Ueber die harmonische Wirkung sehe man den Artikel: Consonanzen und Dissonanzen nach. 0.

Grosse Septime nennt man das Intervall zwischen der ersten und siebenten Stufe der diatonischen Durleiter; in *C-dur* also *C—h*. Dasselbe besteht aus fünf Ganztönen und einem grossen Halbton (s. d.) und wird durch die Proportion 15 : 8 dargestellt. Ueber die Eigenheit dieses Intervalls in Zusam-

Digitized by Google

menklängen bietet der Artikel Consonanzen und Dissonanzen das Nothwendige. 0.

Grosse Sexte ist ein Intervall, das sechs diatonische Stufen der Tonleiter umschliesst, die vier Ganztöne und einen grossen Halbton vertreten. Dies Intervall ist eine Consonanz und wird dessen Eigenheit als solche in den Artikeln »Consonanz und Dissonanz« und »Harmonie« näher erörtert. Die G. wird stets durch die Proportion 5:3 dargestellt. 0.

Grosse Terz (latein.: *Ditonus*), ist ein Intervall, das aus drei diatonischen Stufen, d. h. aus zwei Ganztönen besteht; die mathematische Darstellung desselben geschieht durch das Verhältniss 5:4. Sie ist zudem dasjenige Intervall, in dem die Klänge in der Unterquinte beider im abendländischen Tonsystem nur herrschenden Tongattungen, Dur (s. d.) und Moll (s. d.), verschieden sind, weshalb man sie als das den Durcharakter besonders kennzeichnende Intervall betrachtet. Die consonirenden Eigenthümlichkeiten der G. sind in dem Artikel Consonanz und Dissonanz ausführlicher besprochen. 0.

Grosse Tonart hört man zuweilen die Durtonart nach der ihr eigenen grossen Terz nennen; jedoch ist diese Bezeichnung nicht zu empfehlen, da nur die Vereinfachung der Fachsprache die schnellste Förderung in der Sachkenntniss verheisst. 0.

Grosser Basspommer (ital.: Bombardone) hiess ein jetzt veraltetes Blasinstrument, das in dem Artikel Bombard (s. d.) näher beschrieben ist. Jener Beschreibung sei hier ergänzend hinzugefügt, dass dies Tonwerkzeug mittelst eines Ess (s. d.) wie das Fagott (s. d.) intonirt wurde und einen Tonumfang von F_1 bis *f* besass. 2.

Grosser Dreiklang wird der aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte bestehende Accord genannt. S. Dreiklang.

Grosser Ganzton. Von den durch die mathematische Klanglehre in der abendländischen Kunst festgestellten Intervallen kennt man der oberflächlichen Bezeichnung ihrer Grösse nach zwei Gattungen: Ganz- und Halbtöne, und in jeder dieser Gattungen im allgemeinen wieder zwei Arten, grosse und kleine benannt. Letztere Bezeichnungen erhalten dieselben je nach dem Grössenverhältniss ihrer sie darstellenden Proportionen zu einander. Da nun die Ganztöne der diatonischen Folge theilweise durch die Proportion 9:8, theilweise durch das Verhältniss 10:9 dargestellt werden müssen, so sieht man durch Vergleichung der Verhältnisse (s. d.), dass nur Intervallen von ersterwähnter Grösse die Benennung G. zufallen kann. Derartig sind nun in der Durfolge die Intervalle von der ersten zur zweiten, von der vierten zur fünften und von der sechsten zur siebenten Stufe (in der *C-durleiter* also die Fortschreitungen von *C—D*, *F—G* und *A—H*), welche auch in der That bei genauerer Bezeichnung G. genannt werden, im Gegensatze zu den Intervallen, welche die zweite und dritte, und die fünfte und sechste Stufe (in *C-dur* also die Töne *D—E* und *G—A*) bilden, die kleine Ganztöne geheissen werden. Die G. unterscheidet jeder mit feinem Gehör Begabte genau, trotzdem der Unterschied zwischen beiden Ganztonarten nur ein geringer ist. Der G. besteht nämlich aus 10:9+81:80=9:8, siehe Addition der Verhältnisse, d. h. aus dem kleinen Ganzton und dem syntonischen Komma (s. d.), während der kleine Ganzton um das syntonische Komma kleiner ist. Wenn in unserer diatonischen Tonfolge sich auch nur zwei Arten der Ganztongattung vorfinden, so ist hiermit nicht die Artenzahl derselben für den praktischen Gebrauch für immer abgeschlossen, denn je nach den Anforderungen, welche eine Temperatur (s. d.) an die Entfernung der Klänge in einer Scala macht, kennt man bisher schon noch manche G., die zur Anwendung empfohlen worden sind, und jede neue Aufstellung eines Tonsystems führt neue solche im Gefolge. Da aber andere bisher empfohlene Tonsysteme bisher sich keiner allgemeineren Anerkennung erfreuten, und noch vielleicht zu erwartende heute nicht betrachtet werden können, so unterlassen wir hier jede derartige Erwägung. Nur zum

Digitized by Google

Beweise für die eben aufgestellte Behauptung sei auf eine Durchsicht des Marpurg'schen Werkes »Versuch über die musikalische Temperatur etc.« verwiesen. Seite 58 des Werkes findet man in Ansehung des G. noch besonders folgende vier aufgezeichnet: *a*) 144:125=(9:8)+(128:125); *b*) 256:225=(9:8)+(2048:2025); *c*) 1125:1024=(9:8)+(128:125) und *d*) 729:640=(9:8)+(81:80). 2.

Grosser Halbton wird das in der diatonischen Folge zweimal auftretende kleinere Intervall (in *C-dur: E—F* und *H—c*) genannt, dessen Grösse man durch die Proportion 16:15 darstellt. Derselbe entspricht in seiner Grösse der kleinen Secunde (s. d.) und unterscheidet sich von dem kleinen Halbton (s. d.), der wirklich kleinsten Klangstufe unseres praktischen Tonsystems, wie die kleine Secunde von der übermässigen Prime (s d.), d. i. wie das Verhältniss 16:15 von dem Verhältniss 25:24. 2.

Grosser, Henriette, geschätzte deutsche Sängerin, geboren 1818 in Berlin, wuchs in einfachen Verhältnissen bis zu ihrem 15. Jahre ohne irgend welchen Musikunterricht auf, als sie ihrer schönen Stimme wegen dem General-Intendanten Grafen von Brühl empfohlen wurde, der sie darauf hin als Choristin bei der königl. Oper anstellte und durch den Kammermusiker Beutler im Gesange ausbilden liess. Im J. 1834 trat sie zum ersten Male in kleinen Soloparthien auf; da sie aber nicht hinlängliche Beschäftigung erhielt, verliess sie 1836 die königl. Bühne und nahm ein Engagement als Primadonna in Königsberg beim Theaterdirektor Hübsch an, wo es ihr in der That bald gelang, sich auszuzeichnen. Nachdem sie 1837 auf dem Hoftheater in Berlin Gastrollen gegeben hatte, erhielt sie zu eben solchen nach Prag Einladungen, wo sie, trotzdem die gefeierte Lutzer erst kurz vorher an derselben Stelle gesungen hatte, so gefiel, dass sie als erste Sängerin dort gewonnen wurde. Ihre Stimme war damals von grossartigem Volumen und beherrschte einen Umfang vom kleinen *g* bis dreigestrichenen *d*; ihr Gesang zeichnete sich zudem durch reine Intonation und gefühlvollen Vortrag aus. Ihre besten Leistungen waren die als Donna Anna, Desdemona, Königin der Nacht, Agathe, Rezia, Anna (Weisse Dame), Camilla (Zampa), Zerline (Fra Diavolo) u. s. w. Um 1850 verliess sie Prag, gastirte in Dresden und zog sich daselbst in das Privatleben zurück. Sie sang noch einmal 1855 in einem Concerte des Gustav Adolph-Vereins zu Berlin, wohin sie auch später übersiedelte und wo sie noch jetzt in Zurückgezogenheit lebt.

Grosser, Joseph Aloys, guter deutscher Orgelspieler und vielseitig und gründlich gebildeter Tonkünstler, war ein Schüler des Organisten Otto in Grätz und starb als langjähriger Cantor zu Warmbrunn in Schlesien im April 1821. — Sein Sohn Johann Emanuel G., geboren am 30. Jan. 1799 zu Warmbrunn, war musikalisch in vorzüglicher Art beanlagt und wurde von seinem Vater auf's Sorgfältigste unterrichtet. Um sich dem Schulfache zu widmen, ging er nach Breslau, wurde 1821 als zweiter Lehrer nach Warmbrunn zurückberufen und ein Jahr später als Cantor und Organist nach Friedberg am Queis versetzt. Hier erwarb er sich trotz eines nur kurzen Aufenthaltes grosse musikalische Verdienste, theils durch die Gründung von stehenden Winterconcerten, theils durch sein treffliches Orgelspiel, nach dem sich viele junge Talente bildeten. Im J. 1823 kam er als Organist an die katholische Stadt-Pfarrkirche nach Hirschberg und endlich 1826 als Rector nach Polkwitz. Er hat eine grosse Menge von Messen, Offertorien, Graduale's, Begräbnissliedern, sowie von Variationen, Tänzen für Pianoforte u. dgl. m. componirt; auch gab er ein musikalisches Wochenblatt und endlich Biographien von Haydn, Mozart und Seb. Bach heraus, die nicht ohne Interesse, aber ohne Belang sind.

Grosses Hallelujah nennen die Juden die Psalme 113 bis 117, weil darin besondere Wohlthaten Gottes gegen das jüdische Volk gepriesen werden.

Digitized by Google

Dieser Lobgesang wird in den Synagogen am Passah- und Laubhüttenfeste abgesungen.

Grosses Limma nennt man in der mathematischen Klanglehre ein kleines Intervall, das entweder als Unterschied zwischen der kleinen Terz und dem kleinen Ganzton oder dem grossen Ganzton und dem kleinen Halbton angesehen werden kann. Beider Unterschied ist nämlich gleich gross und wird durch das Verhältniss 27 : 25 dargestellt, welcher Unterschied ebenfalls gleich ist der Summe von dem grössern Halbton (16 : 15) und dem syntonischen Komma (81 : 80). Das Verhältniss des G. zum kleinen, darzustellen durch die Proportion 135 : 128, wie sonst Bemerkenswerthes über das G. bietet der Artikel Limma (s. d.). 2.

Grosses Orchester ist die Bezeichnung des für die moderne grosse Oper und die Sinfonie erforderlichen Instrumentenensembles, worin neben dem vollständigen Chore der Bogeninstrumente (Violine I und II, Viola, Violoncello und Contrabass) alle gewöhnlichen Gruppen der Holzblaseinstrumente, desgleichen die Messinginstrumente in mehr Gattungen und zahlreicher besetzt als im kleinen Orchester, zur Verwendung kommen. Der Holzbläserchor besteht im Allgemeinen aus je zwei Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotten, wozu unter Umständen noch ein dritter Bläser, um die Genannten abzulösen, eine Piccoloflöte und auch wohl ein Contrafagott kommen; der Messinginstrumentenchor aus zwei (resp. vier) Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen und einer Basstuba (Ophycleide). Ferner gehören zwei Pauken dazu. Das Orchester der Grossen Oper insbesondere nimmt noch ausserdem mitunter die Harfe und mehrere andere Holzblaseinstrumente (als Bassethorn, englisch Horn, Bassclarinette) und ebenso noch verschiedene andere Gattungen von Blech- und Schlaginstrumenten (ital.: *Banda*) in Anspruch.

Grossi. Verschiedene Italiener dieses Namens haben sich in der Musikwelt einen Namen gemacht. — Andrea G. hiess ein Violinist und Tonsetzer, der 1725 in Diensten des Herzogs von Mantua stand und von dessen Werken mehrere gedruckt sind. Noch bekannt ist nur sein op. 3 (Bologna, 1696), das zwölf Sonaten für 2, 3, 4 und 5 Instrumente (Violinen) enthält. — Antonio Alfonso G., aus Cremona gebürtig, war ums Jahr 1690 in Italien als berühmter Sänger bekannt. — Carlo G., verdienstvoller Sänger, Dichter und Componist der venetischen Schule, lebte Ende des 17. Jahrhunderts zu Venedig. Von seinen Werken wurden daselbst die auch von ihm selbst gedichteten Opern »*Giocaste, regina d'Armenia*« (1676), »*Il Nicomede in Britinia*« (1677) und »*Artaserse*« (1669) aufgeführt. — Giovanni Francesco G. veränderte seinen Namen in Siface (s. d.) und hat sich unter dem letzteren einen grossen Ruf erworben. — Noch sei bemerkt, dass die Leipziger musikalische Zeitschrift Jahrg. II. S. 348 eines Tonkünstlers G. erwähnt, der ums Jahr 1800 in Italien zu den vorzüglichsten Componisten gezählt wurde. Vielleicht ist damit der weiter unten folgende Gaetano G. gemeint. †

Grossi, Gaetano, berühmter Fagottist, zu Mailand geboren, wurde 1782 Kammermusiker des Herzogs von Parma, kehrte aber nach dem Tode des Herzogs Ferdinand nach Mailand zurück, wo er am 14. Febr. 1807 starb. Mehrere Compositionen von ihm für sein Instrument sind Manuscript geblieben. — Seine Tochter, Rosalinda G., geboren zu Parma 1782, war eine vortreffliche Opernsängerin. Den ersten Unterricht genoss sie bei Giuseppe Colla und vervollkommnete sich noch unter Fortunato's und Paer's Leitung. Sie verheirathete sich mit dem Violinisten Prospero Silva und glänzte auf den ersten Bühnen Italiens, besonders in Mailand und Venedig. Leider starb sie in vollster Jugendblüthe schon 1804 zu Mailand.

Grossi, Gennaro, intelligenter italienischer Musikliebhaber, war Advocat in Neapel und veröffentlichte ein Werk: »*Le belli arti, opuscoli storici musicali*« (Neapel, 1820).

Digitized by Google

Grossmann. 1) Ein Instrumentalcomponist, dessen Vornamen unbekannt sind, lebte wahrscheinlich zu Wien. Traeg's Katalog vom J. 1799 weist von ihm drei Quartette für zwei Clarinetten, Viola und Bass auf, die jedoch nur im Manuscript vorhanden waren. — 2) Burkhard G., von Beruf fürstl. sächsicher Einnehmer zu Jena und Burgau im Anfange des 17. Jahrhunderts, machte sich um die Musik verdient durch die Herausgabe einer Sammlung von Tonwerken sächsischer Componisten, 43 an der Zahl, die den Titel »Angst der Höllen und Friede der Seelen« (Jena, 1623) führte; dieselbe enthielt nur Compositionen des 116. Psalm, für drei bis fünf Stimmen sehr künstlich eingerichtet. — 3) Johann Franz G. hiess ein berühmter Orgelbauer, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Patschkau lebte und u. A. 1754 zu Münsterberg ein Werk mit 25 klingenden Stimmen, zwei Manualen und Pedal baute. — 4) Friederike G., deutsche Sängerin und Schauspielerin, s. Unzelmann.
†

Grosthead, Robert, englischer Gelehrter des 13. Jahrhunderts, geboren von armen Eltern zu Suffolk, studirte in Oxford und Paris und starb als Bischof zu Lincoln am 9. Octbr. 1253. Er hat u. A. Commentare zu der *Musica et arithmetica* des Boethius geschrieben. Vgl. Hawkins, *Hist. of music vol. II. p.* 83.
†

Grotekord, Elias, Organist aus Halberstadt, hiess nach Werkmeister's Org. Gruning. rediv. §. 11 der 27. von den 53 zur Prüfung des Orgelwerks zu Grüningen 1596 berufenen Sachverständigen.
†

Grotesk (vom ital. *grottesco*), d. i. abenteuerlich, phantastisch, ein von der Malerei auch in die Musik übergegangener Kunstausdruck, bedeutet eine launenhafte Ausmalung oder witzige Zusammenstellung scheinbar widersinniger Gegenstände. In ersterer Beziehung artet das Groteske leicht in das Bizarre, Widersinnige einer ungezügelten Phantasie aus und wird demnach eine Art von Zerrbild; in letzterer, wo es mit Absicht und Freiheit dargestellt wird, gehört es zur Gattung des Komischen und zwar des niedern Komischen. Obgleich das Groteske noch weniger als das Komische durch die Musik allein darstellbar ist, so können doch groteske Scenen, vorzüglich in der dramatischen Komik und in der theatralischen Tanzkunst, durch die Musik wesentlich unterstützt und gehoben werden. Auf solche Scenen spekulirt daher hauptsächlich einestheils die romantische, anderentheils die Buffooper.

Grothe, Heinrich, deutscher Tonkünstler, geboren am 26. Jan. 1796 zu Berlin, verlor 1804 durch einen unglücklichen Fall das Augenlicht und bildete sich auf der Berliner Blindenanstalt bei H. Griebel so erfolgreich zum Pianisten aus, dass er sich mit Beifall öffentlich hören lassen und 1817 als Clavierlehrer dieses Instituts angestellt werden konnte. Als solcher erfand er einen mit Nutzen zur Verwendung gekommenen Notensetzkasten zum Unterrichten der Blinden in der Musik nach Logier's System. Im J. 1821 unternahm er eine Kunstreise durch das mittlere Deutschland, starb aber schon am 12. Jan. 1826 zu Berlin.

Grotius, Hugo, oder de Groot, einer der vielseitigsten Gelehrten, geboren am 10. April 1583 zu Delft und nach einem sehr romantischen und bewegten Leben am 18. Aug. 1645 zu Rostock gestorben, hat auch einige die Musik betreffende Schriften hinterlassen. In seinem 15. Jahre, als er die juristische Doctorwürde erhielt, schrieb er zu Paris Anmerkungen zum *Martianus Capella.* Ferner finden sich in seinen *Annotationes in vet. et nov. testamentum et in decalogum* viele Auseinandersetzungen über fremde und eigene Anschauungen der hebräischen Musik. Vgl. Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1790.
†

Grotte, Nicolas de la, als der geschickteste französische Orgel- und Spinettspieler seiner Zeit gerühmt, lebte um 1583 als Kammerorganist und Kammerdiener König Heinrichs III. zu Paris. Er hat Ronsard's, Bayf's, Desportes', Sillac's und Anderer Chansons vierstimmig gesetzt (Paris, 1570 bei Adrian

Digitized by Google

le Roy) und ausserdem 3-, 4-, 5- und 6stimmige Airs und Chansons (Paris, 1583 bei Jean Cavellat) herausgegeben. Vgl. Verdier Bibl. †

Grotz, Dionys, gegen Ende des 18. Jahrhunderts Organist und Componist im Stifte Varnbach in Baiern, hat deutsche Gesänge zur Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung der Orgel, 2 Violinen, Altviola, 2 Waldhörnern und Violone (Augsburg, 1791) veröffentlicht. †

Grua, Gasparo, italienischer Tonsetzer und Organist, lebte in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, angestellt an der Giovanni Battista-Kirche zu Monza im Mailändischen. Von ihm erschienen Messen und andere Kirchengesänge (Venedig, 1651).

Grua, Karl Louis Peter, einer der unterrichtetsten Musiker seiner Zeit, geboren 1700 zu Mailand, begann daselbst seine musikalischen Studien und vollendete dieselben bei seinem Oheim, dem weiter unten aufgeführten Wilhelm Grua. Besonders als gewandter Contrapunktist gerühmt, wurde er kurfürstl. pfälzischer Kapellmeister und dirigirte 1742, in welchem Jahre er auch die mit glänzendem Erfolge gegebene italienische Festoper »Cambise« für die Vermählung des Kurfürsten Karl Theodor schrieb, die Oper in Mannheim. In dieser Stadt starb er im J. 1775. *Duetti da camera* von ihm in Manuscript befinden sich in der königl. Bibliothek zu Dresden. — Sein Sohn, Franz Paul G., geboren am 2. Febr. 1754 zu Mannheim, erlernte bei seinem Vater Clavierspiel und Harmonielehre und setzte seine Studien beim Kapellmeister Holzbauer fort. Der Kurprinz Karl Theodor schickte ihn 1773 zur weiteren Ausbildung nach Italien, wo G. Unterricht beim Pater Martini in Bologna und bei Traëtta in Venedig nahm. Im J. 1779 kehrte er zurück und erhielt in München, wohin der pfälzische Hof übergesiedelt war, den Titel eines Rathes und Kapellmeisters. Am Leben war er noch 1812. Von seinen Compositionen kennt man zahlreiche Kirchensachen, als 31 Messen, 3 Requien, 29 Offertorien, 3 Stabat mater, sodann auch Concerte für Clavier, Flöte, Clarinette u. s. w. und die italienische Oper »*Telemacco*«, 1780 in München mit grösstem Erfolge aufgeführt. — Der Oheim des zuerst Genannten, Wilhelm G., war ebenfalls in Mailand geboren und musikalisch gebildet. Nachdem er Italien bereist hatte, kam er nach Deutschland und wurde 1697 in Düsseldorf Kapellmeister. Von dort wurde er 1714 nach Mannheim berufen. Fünfstimmige Messen von ihm mit Instrumentalbegleitung sind im Druck erschienen (München, 1712).

Grube, Hermann, deutscher Mediciner, geboren zu Lübeck 1637 und gestorben im Febr. 1698 zu Hadersleben als Arzt, veröffentlichte eine Schrift, betitelt: »*Conjecturae physico-medicae de ictu tarantulae et vi musices in ejus curatione*« (Frankfurt, 1679). †

Gruber, Benno, Benedictinermönch der Abtei Waldenburg, an welcher er als Musikdirektor fungirte, ist der Componist eines Stabat mater und von »*Antiphonae Marianae*« (Augsburg, 1793). Er starb im J. 1798. — Ein älterer Tonkünstler dieses Namens, Erasmus G., war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Surintendant in Regensburg und verfasste eine Vorrede zu dem 1637 daselbst erschienenen Werke »*Synopsis musica*, oder kurze Anweisung, wie die Jugend kürzlich und mit geringer Mühe in der Singkunst abzurichten« (s. Gradenthaler). — Ein Hans G., zu Simitz in Kärnthen 1693 geboren, wurde 1732 unter den Nürnberger Tonkünstlern mit Achtung genannt, in Folge dessen auch sein Porträt, in Kupfer gestochen, erschien. Sonst ist nichts weiter über ihn bekannt geblieben. Vielleicht ist er der Vater des weiter unten aufgeführten Georg Wilhelm G.

Gruber, Franz, der Componist des bisher Haydn zugeschriebenen weit verbreiteten Weihnachtsliedes »Stille Nacht, heilige Nacht«, war als Sohn eines armen Leinwebers am 25. Novbr. 1787 zu Hochburg im Innviertel (Oberösterreich) geboren. Für die Lehrerlaufbahn vorbereitet, kam er 1808 als Lehrer und Organist nach Arnsdorf unweit Salzburg, wo er 22 Jahre lang wirkte, bis er 1830 nach Berndorf und von dort 1835 als Stadtpfarr-Chorregent

Digitized by Google

und Organist nach Hallein berufen wurde. Er starb nach einer langen segensreichen pädagogischen Thätigkeit am 7. Juni 1863 zu Hallein. Sein beliebtes Weihnachtslied ist eine Gelegenheitscomposition, die auf Wunsch des Dichters derselben, Joseph Mohr, damaligen Hilfspriesters in Oberndorf (gestorben am 4. Decbr. 1848 als Vicar in Wagram) entstand. Beide sangen es zum ersten Male in der Christnacht 1818 mit dem Kirchenchore und mit Guitarrebegleitung in der St. Nicola-Pfarrkirche zu Oberndorf zum Entzücken der versammelten Gemeinde. — G.'s Sohn, ebenfalls Franz G. geheissen, geboren am 27. Novbr. 1826 zu Arnsdorf, wurde von seinem Vater schon früh wissenschaftlich und musikalisch unterrichtet, so dass er im zehnten Jahre bereits aushülfeweise den Orgeldienst versehen und mit 15 Jahren in das Lehrerseminar zu Salzburg eintreten konnte. Dort erhielt er zugleich vom Kapellmeister Taux Unterricht in Generalbass und Harmonielehre, vom Musiklehrer Stummer auf der Violine und erwarb sich ein ehrenvolles Zeugniss vom Mozarteum. 1843 Schullehrergehülfe und Chorverseher in Mauterndorf, ein Jahr später an der Schule zu St. Andreä in Salzburg, kam er 1846 an die k. k. Hauptschule zu Hallein. Dort gründete er 1847 einen Musikverein und 1849 eine Liedertafel, mit welchen Instituten er gute Aufführungen veranstaltete. Daneben wirkte er als pädagogischer Schriftsteller und Componist. Von einem Herzleiden schon 1864 heimgesucht, starb er, allgemein geachtet, am 27. April 1871 zu Hallein. Einen Nekrolog auf ihn brachte die damalige Salzburger Zeitung No. 98. Von seinen Compositionen, etwa 60 an der Zahl und bestehend aus 12 Messen, 2 Requien, etwa 20 Graduales und Offertorien, 12 Tantum ergo, 5 Litaneien, einer Vesper, 4 Te deen, ferner aus Ouvertüren, Potpourris, Clavierstücken, Liedern und Gelegenheitscompositionen, gelangten nur sechs in den Druck. Seine Werke für Männerchor besitzt als Eigenthum ziemlich vollständig die Liedertafel in Hallein.

Gruber, Georg Wilhelm, einer der bedeutendsten deutschen Violinvirtuosen und ein gediegener Componist und Dirigent, wurde am 22. Septbr. 1729 zu Nürnberg geboren und musikalisch von den Organisten Dretzel und Siebenkees, sowie vom Stadtmusiker Hemmerich (Violinspiel) unterrichtet. Seit seinem siebenten Jahre war er zugleich Kirchendiscantist. Noch nicht 18 Jahre alt, begab er sich als Violinvirtuose auf seine erste Kunstreise durch Deutschland, auf der er auch schon als Componist grossen Beifall fand. In Dresden liess er sich vom gräfl. Brühl'schen Kapellmeister Umstadt im Contrapunkt noch vollends unterweisen und kehrte dann um 1750 nach Nürnberg zurück, wo er Anstellung als Violinist erhielt. Ferrari's damaliger Besuch in Nürnberg wirkte auf die Vollendung seines Violinspiels so wesentlich ein, dass man um 1760 ihn für den ersten Virtuosen seines Instrumentes in Deutschland erklärte, und dass seine Vaterstadt, stolz auf seinen Besitz, ihn 1765, als der Kapellmeister Agrell starb, zu dessen Nachfolger ernannte, wie sie ihn auch später, um ihn vollends zu fesseln, zum Complimentarius und Stadtrathsschenk erhob. G. starb zu Nürnberg am 22. Septbr. 1796. In allen Gattungen der Musik, bis auf die Gelegenheitscomposition herab, ist er selbstschöpferisch überaus thätig gewesen. Obenan stehen seine Kirchenwerke verschiedenster Art, darunter die Oratorien »das selige Anschauen des gekreuzigten Herrn«, »die Auferstehung Jesu«, »der sterbende Herzog des Lebens«, »die Feier des Todes Jesu«, »die Hirten bei der Krippe zu Betlehem« (nur letzteres ist im Druck erschienen), sowie Trauermusiken auf den Tod der Kaiser Franz I., Joseph II., Leopold II. Dazu kommen Sinfonien, Sextette, Quartette, Trios, Duette, Clavier-, Violin- und Hornconcerte, Suiten, Variationen, Lieder u. s. w. Für sein bestes Werk gilt ein ungedruckt gebliebenes Stabat mater. — Sein Sohn, Johann Siegmund G., geboren 1759 zu Nürnberg und ebendaselbst am 3. Decbr. 1804 als Doctor beider Rechte und Rathsconsulent gestorben, zeichnete sich besonders in den wissenschaftlichen Zweigen der Musik aus, wie, da Compositionen von ihm nicht bekannt geworden sind, mehrere gründliche

Digitized by Google

literarische Arbeiten beweisen. So seine »Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der vorzüglicheren musikalischen Bücher«, welche er 1785 und 1790 durch Nachträge, die in Frankfurt und Leipzig erschienen, ergänzte; ferner sein alphabetisches Verzeichniss musikalischer, zum Theil sehr seltener Schriftsteller und endlich eine Sammlung Biographien berühmter Tonkünstler als Beitrag zur musikalischen Gelehrten-Geschichte (Frankfurt und Leipzig, 1786).

Gruber, Johann Gottfried, gründlicher deutscher Gelehrter, geboren am 29. Novbr. 1774 zu Naumburg an der Saale, studirte seit 1792 zu Leipzig Philosophie, Philologie und Geschichte, nachher auch Mathematik und Naturwissenschaften und trat 1803 in Jena als Privatdocent und als Schriftsteller im Fache der Kunstgeschichte, Archäologie und Aesthetik auf. Von dort siedelte er zuerst nach Weimar, dann nach Dresden über, bis er 1811 die philosophische Professur an der Universität zu Wittenberg erhielt, worauf er 1815 seine akademische Lehrthätigkeit in Halle fortsetzte. Mit Ersch (s. d.) verband er sich nach Hufeland's Tode zur Herausgabe des Riesenwerkes »Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste«, deren erste Section (A bis G) er nach Ersch's Tode vom 18. Bande an allein zu Ende führte. Hochgeehrt starb er 1851 zu Halle. Seine zahlreichen ästhetischen Aufsätze in der schliesslich von ihm auch redigirten »Allgemeinen Literaturzeitung«, sein unvollendet gebliebenes »Wörterbuch für Aesthetik und Archäologie« (1. Band, Weimar, 1810) und vor allem seine eifrige Theilnahme an dem bereits erwähnten Nationalwerke sichern ihm auch in den Annalen der Musik ein ehrenvolles Andenken.

Gruber, Karl Anton, Edler von Grubenfels, bemerkenswerther Dilettant und Musikfreund, geboren am 28. Juni 1760 zu Szegedin in Ungarn, erhielt eine gründliche Ausbildung seiner wissenschaftlichen Befähigung und seines Musiktalentes, so dass er es auf verschiedenen Instrumenten zur grössten Fertigkeit brachte. Zuerst am königl. Bergamte zu Rhonaseker angestellt, dann als k. k. Verpflegungsoffizier, weiterhin Secretär des Grafen Batthiany zu Wien und zuletzt Comitats-Assessor und Bibliothekar zu Pressburg, war er 1836 noch am Leben. Seine Liebe zur Tonkunst hat er immerwährend bethätigt, in seiner Jugend durch eine Abhandlung »Gedanken über Bartl's Tastenharmonica« und später als eines der ältesten Mitglieder des rühmlichst bekannten Pressburger Kirchenmusikvereins.

Grüel, Eugen (Karl Theodor), ein zu bedeutenden Hoffnungen berechtigender junger Tonkünstler, wurde am 5. Octbr. 1847 als der jüngste Sohn eines Predigers zu Pömmelte, einem Dorfe in dem preussischen Regierungsbezirke Magdeburg geboren. Seine Mutter, eine Tochter des 1854 in Magdeburg gestorbenen Musikdirektors Wachsmann, lenkte das Gemüth des Knaben schon früh zur Neigung für die Musik, und in Folge dessen kam G., nachdem er das Magdeburger Klostergymnasium besucht hatte, 1864 nach Berlin, wo er eifrige Violinstudien beim königl. Concertmeister Zimmermann begann. Später jedoch befasste er sich ausschliesslich mit musiktheoretischen Studien und arbeitete zunächst 1½ Jahre lang bei H. Bellermann auf dem Gebiete des strengen Contrapunkts, worauf er sich der Compositionslehre zuwandte. Was von G.'s Arbeiten bis jetzt im Drucke erschienen ist, beschränkt sich auf eine Sonate, Clavierstücke und Lieder, die jedoch ein emporstrebendes aussergewöhnliches Talent bekunden.

Grüger, Joseph, deutscher Geistlicher, dabei guter Clavierspieler und Componist, war um 1780 in der Grafschaft Glatz geboren. Er studirte zu Glatz und Breslau und war nach einander Kaplan in Mittelsteine und in Habelschwerdt, wo er im Febr. 1814 starb. Als Kirchencomponist war er bei seinen Landsleuten sehr geachtet; von anderen seiner Arbeiten ist ein Singspiel, »Hass und Aussöhnung«, in Partitur und im Clavierauszuge (Breslau, 1798) erschienen.

Digitized by Google

Grünbaum, Johann Christoph, gründlich gebildeter deutscher Tonkünstler und Sänger, geboren am 28. Octbr. 1785 zu Haslau bei Eger, erhielt seine musikalische Bildung als Discantist des Klosters Waldsassen in der Oberpfalz und vom 13. Jahre an am Dome zu Regensburg, wo er zugleich das Gymnasium besuchte. Nach Verwandelung seiner Sopranstimme in einen angenehmen Tenor, ward er 1804 auf Empfehlung seines Lehrers, des Abbé Sterkel, beim Regensburger Theater engagirt, das er 1807 mit der Prager Bühne vertauschte, welcher er 11 Jahre lang als erster Tenorist angehörte. Im J. 1813 verheirathete er sich mit Therese Müller, der Tochter des beliebten Volkscomponisten Wenzel Müller, und wurde mit ihr 1818 an das Hofoperntheater zu Wien berufen. Den Wiener Aufenthalt gab er 1832 auf und lebte seitdem als Gesanglehrer und musikalisches Factotum Berliner Musikverleger in der preussischen Residenz. In letzterer Eigenschaft hat er gegen 50 italienische und französische Opern und hunderte von Canzonen und Romanzen sehr geschickt und sanggerecht in's Deutsche übersetzt, Vaccaj's Gesangmethode und Berlioz' »*Traité d'instrumentation*« deutsch bearbeitet und zahlreiche praktische Gesangarrangements ausgeführt. Auch als Componist ist er in früherer Zeit mit Gesängen und Operneinlagen, sowie mit zwei komischen Terzetten aufgetreten. Als Biedermann geachtet, starb er am 10. Jan. 1870 zu Berlin. — Seine Gattin, die einst hochgefeierte Therese G., geborene Müller, wurde am 24. Aug. 1791 zu Wien geboren und gehörte schon seit ihrem fünften Jahre der Bühne an. Im J. 1807 kam sie mit ihrem Vater, der zugleich ihr Lehrer war, nach Prag, wo der letztere die Kapellmeisterstelle erhalten hatte. Dort vollendete der italienische Sänger Aloisi ihre gesangliche Ausbildung und führte sie ihrem Ruhme entgegen. Sie wurde der Liebling des Prager Publikums und erregte, von C. M. v. Weber zudem mit begeisterten Worten öffentlich empfohlen, auf Kunst- und Gastspielreisen in Wien, München und Berlin (1817) das grösste Aufsehen. Allgemeine Trauer herrschte in Prag, als sie 1818 der Berufung als Primadonna der Hofoper in Wien folgte. Auch hier wurde sie durch ihren kunstfertigen, wahrhaft dramatischen Gesang der erklärte Liebling der Kunstfreunde, und ihre Desdemona, Donna Anna und Eglantine galten für unübertreffliche Meisterschöpfungen. Als im J. 1828 das Hofopernhaus verpachtet wurde, trat sie in den Pensionsstand und widmete sich lediglich der Ausbildung ihrer Tochter Karoline, welche in der Folge eine höchst anmuthige und geistreiche Sängerin wurde. Mit dieser und ihrem Gatten kam sie 1832 nach Berlin, wo sie noch gegenwärtig (1874) hochbetagt, aber ziemlich rege und rüstig lebt. — Ihre eben erwähnte Tochter, Karoline G., wurde am 28. März 1814 zu Wien geboren und debütirte daselbst, von ihren Eltern herangebildet, am 22. Aug. 1829 als Emmeline in Weigl's »Schweizerfamilie«, der letzten Aufführung unter Direktion des Componisten. Alsbald engagirt, sang sie ein Jahr lang an der Wiener Hofbühne, machte, als dieselbe auf einige Monate geschlossen wurde, mit ihrer Mutter eine Kunstreise über Hamburg, Hannover, Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt a. M. u. s. w. und nahm endlich ein Engagement beim Königsstädter Theater zu Berlin an, wo sie am 15. Febr. 1832 mit glänzendem Erfolge debütirte. Noch in demselben Jahre wurde sie an die königl. Bühne in Berlin gezogen und trat daselbst als Amazili in Spontini's »Cortez« zuerst auf. Ihr Hauptfach wurden jedoch die höheren Soubrettenrollen und Coloraturparthien. Zum allgemeinen Bedauern entsagte sie, die auch im Privatleben höchster Achtung genoss, im J. 1844 gänzlich der Bühne und verheirathete sich bald darauf mit dem trefflichen Hofschauspieler Bercht in Braunschweig, mit dem sie bis zu ihrem Tode, am 26. Mai 1868, in einer musterhaften Ehe lebte. Leider hatte sie den Schmerz, einen zu den grössten Hoffnungen als Componist berechtigenden Sohn, Alfred Bercht, der soeben in Berlin seine höheren musikalischen Studien vollendet hatte, 1866 sich vorangehen zu sehen. Eine Sinfonie dieses letzteren erschien als nachgelassenes Werk in Partitur zu Braunschweig.

Digitized by Google

Grünberg, Gottlieb, blinder Flötenvirtuose, geboren 1802 zu Hannover, liess sich auf Kunstreisen erfolgreich in Deutschland und Dänemark hören. Im J. 1832 ging er nach Weimar, woselbst er ein neues, schnell wieder verschollenes Instrument, »Furoria«, erfand. Seine Reisen und sein Leben behandelt eine Schrift (Hannover, 1834), welche, wie es in der Vorrede heisst, behufs seiner und der Seinigen bürgerlichen Existenz erschien.

Grünberger, Theodor, deutscher Geistlicher und Componist, der Ende des 18. Jahrhunderts in einem schwäbischen Kloster wirkte. Er hat sich durch mehrere von 1795 bis 1802 im Druck erschienene Compositionen geistlicher Art nicht unvortheilhaft bekannt gemacht. Gerber in seinem Tonkünstlerlexicon vom J. 1812 führt die Titel derselben auf. †

Gründig, Christoph Gottlob, deutscher Theologe, geboren am 5. Septbr. 1707 zu Dorfhain, starb am 9. Aug. 1780 als Superintendent und erster Prediger zu Freiberg und ist der Verfasser einer »Geschichte des Singens beim Gottesdienste« (Schneeberg, 1753).

Grüneberg, Johann Wilhelm, deutscher Orgel- und Clavierbauer zu Brandenburg in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vollendete u. A. 1796 in der Katharinenkirche zu Magdeburg das grosse Orgelwerk, dessen Disposition man in dem zweiten Jahrgange der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung aufgezeichnet findet.

Grünewald, Karl Heinrich, berühmter deutscher Sänger und Componist, welcher zuerst 1703 bekannt wurde, in welcher Zeit er beim Hamburger Theater angestellt war. Für dies Institut soll er mehrere Opern componirt haben, von denen aber nur noch die 1706 sehr beifällig gegebene, Namens »Germanicus, oder die gerettete Unschuld« bekannt geblieben ist. Von Hamburg wurde er als königl. Sänger nach Berlin berufen und sang hier 1708 in der Festoper »Alexander und Roxanen's Hochzeit« die Parthie des Alexander. Nach dieser Zeit kam er als Vicekapellmeister nach Darmstadt und starb daselbst 1739. Was er in der letzteren Stellung componirt hat, bleibt noch zu erforschen. Jedenfalls hat er damals dem Pantalon, auf dem er eine sehr bedeutende Fertigkeit besass, grossen Eifer zugewendet. Denn um 1717 machte er mit diesem Instrumente mehrere erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland, auf denen er auch wieder Hamburg berührte.

Grüninger, Erasmus, deutscher Theologe und Musikgelehrter, geboren zu Winnenda 1566, wurde 1586 zu Tübingen Magister und sechs Jahre später daselbst Professor der Musik. Endlich, 1614, als erster würtembergischer Prediger angestellt, starb er am 19. Decbr. 1631. Vgl. Jöcher und Oelrichs. †

Grünwald, Professor am Theresianum zu Wien, brachte sich um 1796 als beliebter Clavierspieler daselbst zur Geltung. Auch als Componist versuchte er sich, und es sind von ihm einige Quartette und mehrere andere Stücke bekannt geworden, doch kaum über den Bereich Wiens hinausgekommen. †

Grünwald, Adolph, trefflicher deutscher Violinvirtuose, geboren in Schlesien und von den besten Lehrern, u. A. von Böhm in Wien ausgebildet, nahm 1849 seinen bleibenden Aufenthalt in Berlin und erwarb sich daselbst durch häufige Mitwirkung in Concerten als Solospieler, sowie durch Veranstaltung von Kammermusikaufführungen einen bedeutenden Localruf. Seit 1862 wirkt er ausschliesslich als Lehrer seines Instrumentes an der von Theod. Kullak geleiteten »Akademie der Tonkunst« und hat eine Reihe trefflicher Schüler gebildet. Als Componist ist er nicht bemerkenswerth hervorgetreten; für Veranstaltung einer Ausgabe von Haydn's Streichquartetten, die er mit Fingersatz versah, erhielt er den Titel eines königl. Professors der Musik.

Grützmacher, Friedrich (Wilhelm Ludwig), einer der ausgezeichnetsten Violoncellovirtuosen der Gegenwart, wurde am 1. März 1832 zu Dessau geboren. Sein Vater, Mitglied der herzogl. Hofkapelle, ertheilte dem Sohne frühzeitig den ersten Musikunterricht, übergab ihn aber später, als sich bei G.

Digitized by Google

Neigung zum Violoncellospiele bemerkbar machte, zur weiteren Ausbildung dem ausgezeichneten Violoncellisten Karl Drechsler, bei dem er so überraschend schnell fortschritt, dass er in seinem achten Lebensjahre schon mit grösstem Beifalle öffentlich auftreten konnte. Den theoretischen Unterricht genoss G. unter Friedr. Schneider, dem er auch die ernsten, ächt künstlerischen Grundsätze verdankte, denen er in der Folgezeit unverändert treu geblieben ist. Im J. 1848 wandte sich G. nach Leipzig und fand dort seine erste bescheidene Stellung in einem Musikcorps. Aber Ferd. David's Scharfblick erkannte bald die Begabung G.'s; er verschaffte ihm Gelegenheit zum Solospiele in einem Gewandhausconcerte, und von da an war ihm der Weg zu Ruhm und Ehre gebahnt. Durch ein unermüdliches Streben unterstützt, entfaltete sich sein grosses Talent nunmehr so schnell, dass man ihm schon ein Jahr später, als Nachfolger B. Cossmann's, die Stellung eines ersten Violoncellisten und Solospielers der Gewandhausconcerte, sowie eines Lehrers am Conservatorium übertrug. In diesen Stellungen wirkte er mit grösstem Eifer und Erfolge bis 1860, in welchem Jahre er von Jul. Rietz nach Dresden gezogen wurde, um der Kette vorzüglicher Violoncellisten, welche die dortige Stellung stets bekleideten (J. F. Dotzauer und F. A. Kummer), als neues Glied beigefügt zu werden. G., der mit dem Titel eines königl. sächsischen Kammervirtuosen ausgezeichnet wurde, ist jetzt einer der gekanntesten und geschätztesten Vertreter seines Instrumentes, sowohl als Concert- wie als Kammermusik-Spieler, welche ehrenvolle Meinung er durch viele Kunstreisen in Deutschland, England, Holland, Dänemark, Schweden, der Schweiz etc. fest begründet hat. Auch als schaffender Künstler hat er sich einen geachteten Namen erworben durch Veröffentlichung von bereits mehr als sechzig Werken (Concerte, Phantasie- und Unterrichsstücke für sein Instrument, daneben auch grössere Orchester- und Kammermusik-Compositionen, Lieder, Pianofortestücke u. s. w.), sowie durch Uebertragen vieler classischen Musikstücke auf das Violoncell, endlich durch Ausgrabung alter, der Vergessenheit anheimgefallener Musikstücke. Als Lehrer seines Instrumentes endlich gilt er gegenwärtig unbedingt als der erste und der gesuchteste. Stets von einer grossen Schülerzahl aus allen Ländern umgeben, hat er auch bereits viele tüchtige und wieder namhaft gewordene Violoncellisten gebildet, z. B. seinen jüngeren Bruder Leopold, Th. Krumbholz in Stuttgart, F. Hilpert, E. Hegar in Leipzig, R. Bellmann in Schwerin, W. Fitzenhagen in Moskau, W. Herlitz in Dessau u. v. A. — Der bereits erwähnte Bruder und Schüler G.'s, Leopold G., geboren am 4. Septbr. 1835 zu Dessau, begann seine künstlerische Laufbahn als Mitglied des Gewandhaus- und Theaterorchesters zu Leipzig und wurde später, nach Weggang der jüngeren Gebrüder Müller von Meiningen, als erster Violoncellist in die herzogl. meiningensche Hofkapelle berufen. Ausser als tüchtiger Solo- und Orchesterspieler hat er sich auch bereits durch Veröffentlichung einer Reihe ansprechender Compositionen für sein Instrument vortheilhaft bekannt gemacht. Darunter befindet sich auch ein Concert mit Orchester.

Grund, zwei Brüder, beide ausgezeichnete deutsche Harfenvirtuosen und zu Prag geboren: Christian G. am 22. Juni 1722 und Eustach G. im J. 1724. Ihr Vater, ein geschickter Porträtmaler und Musikfreund, lenkte ihre Neigung der letzteren Kunst zu, und Beide widmeten sich mit Eifer und Talent der in Deutschland sehr vernachlässigten Harfe, wobei sie die allgemeinen Musikstudien gleichwohl nicht vernachlässigten. Auf Kunstreisen, die der ältere nach Süden und Osten (Wien, Warschau u. s. w.), der jüngere nach Westen (München, Stuttgart, Darmstadt u. s. w.) unternahm, erwarben sie sich einen glänzenden Ruf, der eine vornehmlich in der Improvisation, der andere durch sein beispiellos fertiges Spiel. Beide traten in die Dienste des Bischofs zu Leitmeritz und bald darauf in die des Kurfürsten von Baiern. Weiterhin waren sie am Hofe des Markgrafen von Anspach bis zu dessen Tode, worauf Christian nach Würzburg ging und dort am 11. Novbr. 1784 als fürstbischöfl.

Digitized by Google

Kammermusicus starb. Eustach dagegen begab sich nach Auflösung der Anspacher Kapelle nach Stuttgart und von da nach Tettnang am Bodensee, wo er in Diensten des Grafen von Montfort gestorben sein soll. Er hatte sich bereits in München mit einer Hofdame aus der angesehenen Familie von Fugger verheirathet, die er jedoch wieder verlassen hatte. Diese Ehe blieb kinderlos. — Eine Tochter Christian's, Elisabeth G., hatte sich zur Guitarre- und Harfenvirtuosin ausgebildet und lebte in Würzburg als sehr geachtete Lehrerin auf den genannten Instrumenten.

Grund, Friedrich Wilhelm, rühmlich bekannter deutscher Componist, Dirigent und Musiklehrer, geboren am 7. Octbr. 1791 zu Hamburg, war der Sohn eines achtungswerthen Musikers Namens Georg Friedrich G., der ihn auf dem Violoncello ausbildete, während Schwenke ihm einen gediegenen Clavierunterricht ertheilte. Auf beiden Instrumenten liess er sich in seinem 17. Jahre mit dem grössten Erfolge hören und gab in Folge dessen die wissenschaftliche Studienbahn, die er als Lebensberuf verfolgen sollte, ganz auf. Eine Lähmung der rechten Hand verwies ihn jedoch ausschliesslich auf Unterrichtertheilung und Composition, und in beiden Beziehungen erwarb er sich einen bedeutenden Localruf, der sich noch steigerte, als er auch fördernd und hebend in die Musikzustände Hamburgs mit eingriff. Nach dieser Seite hin gründete er 1819 die Hamburger Singakademie und übernahm 1828 die philharmonischen Concerte, zwei Institute, die noch jetzt in Blüthe stehen und einen wohlthätigen Einfluss auf das Kunstleben der Stadt ausüben; als Dirigent stand er selbst bis 1862 an der Spitze derselben, darauf bedacht, den Programmen die hervorragendsten Kunstschöpfungen zuzuführen. Noch als 76jähriger Greis betheiligte er sich lebhaft an der Begründung eines Hamburger Tonkünstlervereins, dessen Bestehen er als eine Nothwendigkeit für die Fortdauer gesicherter Musikverhältnisse erachtete. Diese Gesellschaft ehrt dankbar in ihm und Karl G. P. Grädener ihre eigentlichen Stifter. Von seinen zahlreichen gehaltvollen Compositionen sind theils gedruckt, theils als Manuscript bekannt geworden: die Opern »Mathilde« und »die Burg Falkenstein«, die Cantate »die Auferstehung und Himmelfahrt Christi«, eine achtstimmige Messe a capella, Hymnen von Krummacher, Sinfonien und Ouvertüren, ein Octett für Pianoforte und Blaseinstrumente, Quartette für Pianoforte und Streichinstrumente, Sonaten für Clavier allein und mit Violine, ebenso mit Violoncello, Clavieretüden und andere Stücke, ein Divertissement für Pianoforte zu vier Händen und Violoncello, vierhändige Polonäsen, weltliche und geistliche Gesänge und Lieder u. s. w. — Sein Bruder, Eduard G., geboren am 31. Mai 1802 zu Hamburg, bildete sich zum Violinvirtuosen aus und machte seine höheren Studien bei Louis Spohr. Auf mehreren Kunstreisen erwarb er sich als Virtuose sowohl wie als guter Musiker grosse Anerkennung. Im J. 1829 wurde er Hofkapellmeister in Meiningen und entfaltete eine umfangreiche Thätigkeit bis 1858, in welchem Jahre er sich pensioniren liess, worauf J. J. Bott sein Nachfolger wurde. Von seinen Compositionen sind Ouvertüren, ein *Quatuor brillant,* ein Concert, ein Concertino und Solo's für Violine, sowie Lieder vortheilhaft bekannt geworden.

Grundabsatz, s. Absatz.

Grundaccord (französ. *accord fondamentale)* bezeichnet diejenige Accordlage, in welcher der Grundton zugleich Basston ist, während er in den Umkehrungen seinen eigentlich ihm zukommenden Platz als tiefster Ton an ein anderes Intervall des Accordes abgiebt. Wesentlich gleichbedeutend ist der Fachausdruck Stammaccord. Jedoch pflegt man den letzteren mehr in Bezug auf die Umkehrungsfähigkeit der betreffenden Accorde, den Ausdruck G. hingegen mehr in Hinsicht auf die Lage des Grundtones im Basse anzuwenden. S. auch Accord.

Grundbass (französ. *basse fondamentale)* ist die Reihe der tiefsten Töne der Tonart, auf welche sich alle einzelnen Accorde einer Grundstimme, durch

Digitized by Google

deren Verbindung das harmonische Gewebe eines Tonstückes hervortritt, gründen müssen, wenn sie als einzelne Glieder des Ganzen die unumgänglich nothwendige Beziehung auf die zu Grunde liegende Tonart enthalten sollen. Diese Fundamentaltöne einer jeden Tonart sind die Tonica mit ihrer Ober- und Unterdominante. Die Kenntniss des G. dient zur Beurtheilung der Richtung der Harmonie in zweifelhaften Fällen, und diese gründet sich auf die Ableitung der Stamm- und abstammenden Accorde. Rameau war der Erste, der ein System des G.'s (sowie der Harmonie- und Accordlehre in unserem Sinne überhaupt) entwickelt hat. Kein Theoretiker vor ihm gedenkt eines Fundamentalbasses zur Aufklärung zweifelhafter Sätze oder zur Beurtheilung des richtigen Gebrauches der Harmonie.

Grundharmonie, identisch mit Grundaccord (s. d.).

Grundig, Johann Zacharias, trefflicher und gediegener Sänger und Gesanglehrer, war in seiner Jugend Tenorist der königl. Kapelle zu Dresden und später, bis zu seinem Tode im J. 1720, Cantor an der Kreuzschule daselbst. Zu seinen Gesangschülern zählen auch die beiden Graun, und seine Methode hat sich besonders an Karl Heinrich Graun vortheilhaft bewährt.

Grundig, Christoph Gottlob, s. Gründig.

Grundke, Johann Kaspar, deutscher Musiker, geboren um 1730 zu Naumburg in Schlesien, war von 1754 bis 1786 Kammermusiker der königl. Kapelle zu Berlin, anfangs als Violinist, später als Oboebläser.

Grundmann, Jacob Friedrich, einer der vorzüglichsten deutschen Holz-Blaseinstrumentenbauer des 18. Jahrhunderts, geboren 1727 zu Dresden, erlernte die Fabrikation bei Pörschmann in Leipzig. Nach Dresden 1753 zurückgekehrt, begründete er sein eigenes Geschäft, das immer mehr in Aufschwung kam; namentlich waren seine Clarinetten, Oboen und Fagotte, die sich durch Ton und Ansprache vor allen anderen damaliger Zeit auszeichneten, bis nach Polen und Russland hin stark begehrte und theuer bezahlte Artikel. G. selbst starb am 1. Octbr. 1800, und seine Fabrik übernahm sein Schüler und Gehülfe Joh. Friedr. Floth.

Grundnote, die tiefste Note eines Accords oder einer Tonart, ist gleichbedeutend mit Grundton.

Grundstammaccord, pleonastische Bezeichnung für Grundaccord (s. d.).

Grundstimmen nennt man in der Orgelbaukunst die einfachen Stimmen (s. d.), welche in dem Manual oder Pedal derselben für gewöhnlich als die tiefsten, den Grund und Boden bildenden, erachtet werden, also im Hauptmanuale die 2,5-, im Oberwerk die 1,25- und im Pedal die 5 metrigen. Dies hat seine Ursache darin, dass man das Tonreich der Orgel, um es leichter in rationeller Weise verwerthen zu können, in der Art eingetheilt hat, dass die tiefsten Klänge desselben dem Pedal, die höchsten dem Oberwerk und die mittleren dem Hauptwerk einverleibt wurden, was eben zur Annahme von G. in jedem der genannten Orgeltheile führte, da ausser diesen Stimmen höhere zu denselben nach Ermessen als selbstverständlich zugehörig angenommen wurden. Wenn nun in der Neuzeit andere Rücksichten auch oft zur Ueberschreitung dieser Hauptregel führten, so beweisen doch alle Orgeldispositionen, dass nicht die Ueberschreitungen zur Regel wurden, sondern nur zu einer Modification derselben führten; man findet nämlich stets oben angegebene Stimmen in den daneben verzeichneten Orgeltheilen vorherrschend, und nennt deshalb auch diese die G. der Orgel. In älteren Werken finden sich noch andere Auffassungen verzeichnet. So sagt J. S. Hallen in seiner »Kunst des Orgelbaues« (1789): »Alle Octavstimmen nennt man G. der Orgel«, führt aber fort: »Indessen nimmt man ein 2,5 metriges Werk zum Grunde oder eigentlichen Ton einer Orgel an. Es accordirt mit der natürlichen Menschenstimme und fast mit allen Instrumenten, mit dem Flügel, Violoncell, mit der Bassgeige, Posaune, Hautbois und der Flöte. Alle übrigen Orgelstimmen hat man sich blos zur

Digitized by Google

Unterstützung des 2,5 Metertons, und zur Nachahmung aller musikalischen Instrumente, zu einem Ganzen ausgedacht. Diese vier Hauptstimmen, nämlich die 10-, 5-, 2,5- und 1,25 metrige, geben einer ganzen Orgel ihren Namen, und man sagt von einer Orgel: es ist ein 10-, 5-, 2,5- oder 1,25 metriges Werk. Diese Stimmen kommen vorn in der Orgel, wenn man dazu Platz hat und die Kosten aufbringen kann, zu sehen.« Dieser Auffassung ähnlich ist die G. C. Fr. Schlimbach's in seiner Schrift »Ueber die Orgel« (1801), die folgendermassen lautet: »G. nennt man solche Orgelstimmen, die jedesmal den Ton angeben, den der angeschlagene Clavis besagt, ohne Rücksicht auf Tongrösse. So ist z. B. Octave 1,25 Meter gross eine G., indem sie, wenn man den Clavis *c* anschlägt, richtig den Ton *c* hören lässt, er sei nun 2,5-, 1,25- oder 0,625-metrig. Wollte man in Rücksicht der Tongrösse eine solche Stimme bestimmter charakterisiren, so könnte man Octav 2,5 Meter eine Mittelgrundstimme, Octav 0,625 Meter eine überkleine G. nennen. Zu den G. gehören also alle Octavstimmen; ausgenommen sind Quinte, Terz etc.« — Grundstimme oder Basis nennt man in theoretischer Beziehung die Bassstimme eines Tonstückes. S. Bass. 0

Grundton (französ.: *tonique)* hat eine verschiedene Bedeutung, je nachdem der Ausdruck mit Accorden, mit Tonarten oder mit einem bestimmten Tonstück in Verbindung gebracht wird. 1) Der Grundton eines Accordes ist derjenige Ton, auf welchem der terzenweise Aufbau des Accordes sich erhebt, zu dem also die übrigen Intervalle des Dreiklanges im Verhältnisse von Terz und Quinte, die des Septimenaccordes von Terz, Quinte und Septime erscheinen, wie z. B. *c* in den Accorden *c e g* und *c e g b*. Von den Umkehrungen der Accorde her ist bekannt, dass der G. seinen Platz als tiefster Ton mit einem der über ihm liegenden Accord-Intervalle vertauschen kann, ohne deshalb sein Wesen als G. aufzugeben. — 2) Der G. einer Tonart oder die Tonica heisst derjenige Ton, auf welchem ihre diatonische Dur- oder Molltonleiter errichtet wird und auf den die ganze Tonbewegung innerhalb der Tonart sich zurückbezieht; als G. des harmonischen Dreiklanges Ausgangs- und Endpunkt der Tonart auch im harmonischen Sinne. — 3) Der G. eines Tonstückes, richtiger der Hauptton (s. d.) oder die Tonica, ist derjenige Ton, dessen harte oder weiche Tonleiter die Hauptgrundlage desselben ausmacht, also der G. oder die Tonica der Hauptonart des Tonstückes. Die Benennung Hauptton oder Tonica ist vorzuziehen, um diesen G. der Haupttonart des Tonsatzes von den Grundtönen der verschiedenen Nebentonarten, in welche die Modulation im Verlaufe des Satzes sich wendet, zu unterscheiden.

Grundtonart, s. Haupttonart.

Grund- oder **Radicalverhältniss** nennt man in der Kanonik (s. d.) der Musik jedes Verhältniss, dessen Ausdruck nicht durch kleinere ganze Zahlen bewerkstelligt werden kann. Demgemäss nennt man die Verhältnisse 4:3 und 3:2 G., während 6:4, 9:6 u. A. Irradicalverhältnisse genannt werden. 0

Gruner, Johann August, vortrefflicher deutscher Oboebläser, geboren 1730 zu Altenburg, war seit etwa 1766 königl. preussischer Kammermusiker und starb als solcher am 16. Octbr. 1799 zu Berlin. — Ein gleichnamiger älterer deutscher Tonkünstler, Joseph G., um 1712 zu Engelsberg geboren, war Tenorist im Chore der Jesuitenkirche zu Olmütz, woselbst auch 1737 ein Oratorium seiner Composition, betitelt: *»Passio domini nostri Jesu Christi in Golgatha consummata«*, aufgeführt wurde. — Der bedeutendste Musiker dieses Namens ist Nathanael Gottfried G., 1794 zu Gera als Cantor und Musikdirektor gestorben. Er war, namentlich in Kirchenstücken, einer der beliebtesten Componisten des 18. Jahrhunderts. Seine auf Cantatenart und durchcomponirten Choräle (etwa 15 an Zahl), seine Motetten, Psalme und die Passionscantate »Dein Zion streut dir Palmen« galten als vorzüglich in ihrer Art; gedruckt davon ist nur wenig. Von seinen Claviersachen, namentlich

Digitized by Google

Concerten und Sonaten, sind einige sogar in Frankreich gedruckt worden, andere erschienen in Leipzig. Nach seinem Tode kamen noch mehrere Hefte vierstimmiger Gesänge bei Tuch in Dessau heraus.

Gruppetto, s. Groppetto. — **Gruppo,** s. Groppo.

Grutsch, Franz Seraph, fleissiger deutscher Componist, geboren am 24. Octbr. 1800, zeichnete sich schon früh als Kirchensänger und Violinist aus. Bei den Gebrüdern von Blumenthal trieb er höhere Violinstudien und Harmonielehre. Schon 1815 wurde er als Violinist beim Orchester der vereinigten Bühnen von Pressburg und Baden und 1816 beim Theater an der Wien angestellt. Im J. 1830 wurde er zweiter Dirigent im Hofoperntheater und ein Jahr später auch Mitglied der k. k. Kapelle. Von seinen zahlreichen gewandt geschriebenen Arbeiten erschienen im Druck: Stücke für Gesang, für Clavier und für Streichinstrumente; ungedruckt blieben: Ouvertüren, Quartette, Trios, Violinduette, Concertstücke, zwei Opern, Messen, geistliche und weltliche Gesänge u. s. w.

Gryphius, Andreas, eigentlich Greif, wie sich seine Vorfahren auch nannten, hervorragender lyrischer, besonders aber dramatischer Dichter, war der Sohn eines Geistlichen und zu Grossglogau am 2. Octbr. 1616 geboren. Seit 1631 besuchte er die höheren Schulen in Görlitz, Fraustadt und studirte in Danzig von 1634 bis 1636 die Rechte. Von 1638 an war er neun Jahre lang auf Reisen durch Holland, England, Frankreich und Italien. In seine Heimath zurückgekehrt, wurde er 1647 Landsyndikus des Fürstenthums Glogau, trat 1662 in die Fruchtbringende Gesellschaft, die ihm den Namen »der Unsterbliche« ertheilte, und sarb am 16. Juli 1664 plötzlich inmitten einer Sitzung der Landstände. Er hat u. A. zwei Singspiele, »Majuna« und »Piastus«, gedichtet, ersteres zur Feier des Westphälischen Friedens, letzteres zu Ehren des Herzogs Christian von Liegnitz, in denen, entgegengesetzt den später aufgekommenen Operntexten, das poetische Element noch kräftig neben dem musikalischen besteht. — Sein ältester Sohn, Christian G., geboren am 29. Septbr. 1649 zu Fraustadt, gestorben am 6. März 1706 als Bibliothekar, Professor und Rector des Magdalenengymnasiums zu Breslau, war ebenfalls ein verdienstvoller Dichter, hatte aber seine Hauptstärke in der gründlichen Kenntniss der altgriechischen Sprache. Nach Jöcher hat er einen Traktat, »Von den Meistersingern« betitelt, im Manuscript hinterlassen.

G-Schlüssel (ital. *chiave di sol*) nennt man jedes im Anfange oder im Laufe der Aufzeichnung eines Tonstückes im Notensysteme vorkommende Zeichen, welches angiebt, dass auf einer Linie desselben, gewöhnlich die zweite von unten, stets das g^1 zu stellen ist. Dem jetzt in dieser Weise angewandten Zeichen 𝄞 giebt man überall eine gleiche Form, deren Gestaltung sich nicht sofort durch sich selbst erklärt. Dasselbe ist wahrscheinlich nichts anderes, als eine allmälig aus dem Buchstaben g des deutschen Alphabet's sich entwikelt habende Arabeske. G. Weber giebt in seiner allgemeinen Musiklehre die Entwickelung in folgender Art:

Jetzt erklärt man die Arabeske gewöhnlich in der Weise, dass der um die zweite Systemlinie kreisende Zug der nothwendige, die Linie hervorhebensollende Theil des G-Schl. ist, während alle anderen Züge nur Verzierungen desselben sind. Dieser Schlüssel wurde nach Erfindung der C-Schlüssel (s. d.) in Gebrauch genommen, um die höheren durch Instrumente zu gebenden Töne, in damaliger Zeit die der Violinen, in ähnlicher Weise, wie man die Stimmen

Digitized by Google

notirte, d. h. innerhalb des Systems, aufzeichnen zu können. Diesem ersten Brauche entsprechend erhielt dieser Schlüssel auch den Namen Violinschlüssel und wurde in Frankreich auf die erste, wie auch auf die zweite Linie gesetzt; dieser Name ist jetzt fast der vorherrschende. Ersterer Brauch blieb nur local, und man nannte deshalb auch den G-Schl. auf der ersten Linie den französischen Violin- oder G-Schl. In neuerer Zeit ist derselbe ganz ausser Gebrauch gekommen, und man kennt überall nur den Violin- oder G-Schl. als auf der zweiten Linie des Systems stehend. Dieser G-Schl. hat sich bisher der ausgedehntesten Verbreitung vor allen anderen Schlüsseln in der musikalischen Notirungskunst zu erfreuen gehabt, die erst in neuester Zeit wieder etwas beschränkt worden ist. Zuvörderst notirte man alle Tongänge für Tonwerkzeuge, die die in und über dem Bereich der Frauenstimmen liegenden Klänge vertreten, in demselben. Zu hochgelegene Töne, deren Aufzeichnung in diesem Schlüssel auch noch zu viel Nebenlinien erfordern würden, wie z. B. die Klänge der Piccoloflöte (s. d.), zeichnete man sogar um eine Octave tiefer, und andere, deren Tonreich eigentlich eine Octave tiefer zu notiren wäre, wie die der Guitarre (s. d.), des Tenors (s. d.), des Hornes (s. d.) u. A. eine Octave höher, indem man es nicht für nothwendig hielt, sich die eigentliche Tonhöhe klar zu machen, sondern das Tonreich des eben zu behandelnden Instrumentes ins Auge fasste. Hierdurch wurde Jedem das Lesen der im G-Schl. notirten Klänge viel geläufiger, als der in anderen Schlüsseln verzeichneten, und man notirte, um eine leichtere Darstellung zu ermöglichen, in einfachster Weise — *C-dur* — auch Tongänge für Instrumente, deren Grundton nicht *c* war, wie z. B. für Clarinette (s. d.), Hörner (s. d.), Trompeten (s. d.) etc., über welche Notirungsart die Specialartikel genauere Auskunft ertheilen. Ja, man ging endlich so weit, dass man alle Klänge im G-Schl. aufzuzeichnen für vortheilhaft hielt, indem man die Anwendung von nur einem Schlüssel in der Kunst für ausreichend und vortheilhaft erachtete. Man findet, dieser Annahme entsprechend, manche Werke von Romberg und dessen Zeitgenossen in dieser Weise gedruckt. Allgemeiner jedoch hat jetzt die Anschauung wieder Platz gegriffen, die Aufzeichnung der Klänge je nach ihrer wirklichen Höhe so viel als möglich sich zur Aufgabe zu machen, und ist dadurch die Anwendung des G-Schl. vielfach mehr eingeschränkt worden, was, wie in dem Artikel Schlüssel (s. d.) gezeigt, durchaus empfehlenswerther ist, als dilettantischen Gelüsten nach Vereinfachung nachzukommen, durch welche nur zu leicht einer zunehmenden Unklarheit der Tonverhältnisse im Tondenken Vorschub geleistet wird. 2.

G-sol-re-ut (ital.) ist der aus der Guidonischen Solmisation stammende Sylbenname des kleinen sowohl als des eingestrichenen *g*, indem, wegen der sogenannten Mutation (s. d.) der Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la,* auf den Tönen *g* und g^1 entweder *sol, re* oder *ut* gesungen werden musste, je nachdem sie einem natürlichen weichen oder harten Hexachorde angehörten. Kamen *g* oder g^1 im II. oder V. *Hexach. naturali,* dessen Grundton der Ton *c* ist, in Anwendung, so wurden sie mit *sol* benannt, also: *c d e f g a.* Bewegte sich
ut re mi fa **sol** *la.*
dagegen der Gesang im III. oder VI. *Hexach. mollari,* in welchem die *b*-Saite erforderlich wurde, so fiel auf *g* die Silbe *re,* weil es in diesem Falle die zweite Stufe des auf *f* begründeten Hexachordes war, auf welche *re* gesungen werden musste: *f g a b c d.* War endlich der *Cantus durus* des IV. und VII.
ut **re** *mi fa sol la.*
Hexachordes, welche den Ton *g* selbst zum Grundton hatten, herrschend, so fiel auf ihn, wie stets auf die erste Stufe eines jeden Hexachordes, die Sylbe *ut,* also *g a h c d e.* Indem in den Namen eines jeden Tones alle Sylben,
ut *re mi fa sol la.*
welche er in der Mutation erhielt, zusammengezogen wurden, entstand für *g* die Benennung G-sol-re-ut, womit auch zugleich der G-Schlüssel bezeichnet

Digitized by Google

wurde, indem G auch *Clavis signata* oder Schlüsselton ist. S. **Solmisation**. — In der neueren Solmisation der Italiener und Franzosen wird, nachdem man durch Hinzufügung der siebenten Sylbe *si* die Mutation überflüssig gemacht hat, der Ton *g* stets nur *sol* genannt.

Guadagni, Gaëtano, einer der berühmtesten Castratensänger des 18. Jahrhunderts, geboren zu Lodi um 1725. Als Contr'altist (Hautcontre) erschien er zuerst 1747 auf der Opernbühne zu Parma, liess sich 1754 vor dem französischen Hofe und im *Concert spirituel* zu Paris überaus erfolgreich hören und sang dann wieder in Italien, u. A. auch den Telemacco, welche Parthie Gluck eigens für ihn geschrieben hatte. Gluck war es auch, der G.'s Engagement für Wien veranlasste und ihm dort 1766 den Orpheus in seiner gleichnamigen Oper anvertraute. Ein Jahr später entzückte G. bis 1770 London, besonders in Bertoni's »Orfeo«, in den er, wie es scheint, die Gluck'sche Tartarusscene einlegte, die Engländer. Hierauf war er wieder in Italien und erregte in Venedig solchen Enthusiasmus, dass man ihn zum Ritter von San Marco erhob. Von Verona aus ging er 1771 mit der verwittweten Kurfürstin Marie Antonie von Sachsen an den Hof von München und wurde dort der bevorzugte Sänger des Kurfürsten Maximilian Joseph. Im J. 1776 noch liess er sich vor König Friedrich II. hören und schied reich beschenkt von Potsdam. Er kehrte nach Italien zurück und wurde an der Kirche San Antonio in Padua als Sänger angestellt. Dort starb er 1797 in glänzenden Verhältnissen und hochgeehrt als Künstler sowohl wie als freigebiger, wohlthätiger Mensch. Sein Vortrag des Recitatives sowie der pathetischen und rührenden Stellen soll unvergleichlich schön gewesen sein.

Guadagnini, Lorenzo, geschickter italienischer Geigenbauer, Ende des 17. Jahrhunderts zu Piacenza geboren, war ein Schüler des Stradivari zu Cremona und wirkte in seiner Vaterstadt, später in Mailand. Von den Arbeiten seines Lehrers unterschieden sich die seinigen unvortheilhaft durch die meist dumpf klingende dritte Saite. — Sein Sohn und Schüler, Giovanni Battista G., gleichfalls in Piacenza geboren, hielt den Ruf seines Namens aufrecht und vererbte ihn auf seine Nachkommen. Derselbe starb um 1785 zu Turin. Noch gegenwärtig existiren Glieder dieser Familie als Instrumentenmacher und zwar in Neapel.

Guadet, J., französischer Gelehrter und musikalischer Schriftsteller, gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu Bordeaux geboren, ist der Verfasser des bemerkenswerthen Werkes »*Les aveugles musiciens*« (Paris, 1846).

Gualtoli, Francesco Maria, italienischer Tonsetzer von Ruf, geboren 1563 zu Carpi und gestorben am 3. Jan. 1628 ebendaselbst als Kapellmeister an der Kathedralkirche (seit 1593) und der Bruderschaft St. Rochus (seit 1602), hat in der Zeit von 1600 bis 1618 mehrere Sammlungen von gut gearbeiteten Kirchengesängen, Madrigalen und Canzonetten zu Venedig veröffentlicht.

Gualtieri, Antonio, italienischer Madrigalencomponist, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Monsilice, unweit Padua, und gab 1613 fünfstimmige Madrigale zu Venedig heraus. †

Guami, Giuseppe, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Domorganist zu Lucca, war zugleich ein berühmter Violinist und Tonsetzer. Von seinen Werken kennt man: »*Sacrae cantiones vel motetti* 5—10 *voc.*« (Venedig, 1585), »*Canzonette francese a* 4, 5 *e* 8 *voci, con un madrigale passeggiato*« (Antwerpen, 1613) und »*Madrigali a* 5 *voci*« (Venedig, 1565), die sämmtlich in der Münchener königl. Bibliothek sich befinden sollen. In der Sammlung »*Ghirlanda de'madrigali a sei voci di diversi eccelentissimi autori de' nostri tempi*« (Antwerpen, 1601) sind ebenfalls einige Stücke von G. enthalten. — Sein Bruder, Francesco G., zu Lucca geboren, war gegen Ende des 16. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche San Marcellino, von 1588 bis etwa 1591 auch zweiter Organist an San Marco zu Venedig und hat 1592 und 1593 ebenfalls Motetten seiner Composition veröffentlicht. †

Digitized by Google

Guarache heisst einer jener spanischen Nationaltänze, die unverkennbar der maurischen Empfindungsweise entsprossen sind, indem der Charakter derselben, anmuthigste Fröhlichkeit gemischt mit pikanter spanischer Coquetterie und Grandezza, der Keckheit und kühnen Leidenschaft sich ergiebt. Unsere Oper, der Stapelplatz des Imposanten aller Erdvölker, hat auch die G. in den Kreis ihres Materials gezogen, und viele Componisten haben sich in Nachbildung derselben versucht. Die G. besteht aus einem zweitheiligen Hauptabschnitt und einem Trio. Der erste Theil des Hauptabschnittes wird im $^3/_8$-Takt notirt (nur Auber hat in seiner »Stumme von Portici« eine G. im $^6/_8$-Takt geschrieben) und steht in der Tonika. Der zweite Theil weicht anfangs nach der Dominante aus und wiederholt dann correkt den ersten Theil. Das Trio, gewöhnlich in der Tonart der Subdominante gesetzt, steht im $^3/_4$-Takt. Der Tanz ist im Hauptabschnitt in mässiger Schnelle auszuführen, die sich im Trio etwas steigert. Der Hauptabschnitt, wieder in mässiger Bewegung, bildet den Schluss des Tanzes. In Spanien wird die G. stets von einer Person getanzt, welche die dazu gehörige Musik selbst auf einer Guitarre ausführt. Zuerst sind die Bewegungen des Tänzers mässig, steigern sich jedoch immer mehr während des Tanzes. Wenn die G. auch nicht so verbreitet ist, wie der Bolero (s. d.), der Fandango (s. d.), die Cachucha (s. d.) und andere, so ist sie doch in einem Theile, Andalusien, noch heute einer der bevorzugten Lieblingstänze. 2.

Guaranita oder Guarana (spanisch), auch Garanita geschrieben, ist der Name einer Abart der spanischen Guitarre (s. d.), deren schrille Klänge, von der Handpauke begleitet, in Brasilien und Südamerika die fast einzige Musik zu den nationalen Tänzen liefert. 2.

Guardasoni, Domenico, intelligenter italienischer Sänger und Operndirektor, taucht erst in seinen Mannesjahren und zwar als Mitglied der italienischen Oper in Dresden auf. Um 1790 übernahm er die Direktion der Gesellschaft, welche abwechselnd in Prag und Leipzig italienische Opern aufführte und brachte diese durch seine geschickte und umsichtige Führung zu Ruf und Bedeutung. Später pachtete er das landständische Theater in Prag und führte dasselbe bis zu seinem Tode im J. 1806. Im Mailänder *Indice de'spettacoli* wird in der Zeitperiode des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts ein Operncomponist Italiens gleichen Namens aufgeführt, der möglicher Weise dieser G. ist.

Guarducci, Tommaso, berühmter italienischer Sänger, geboren zu Montefiascone um 1720, wurde in Bologna durch Bernacchi zu einem der grössten Künstler seines Faches herangebildet, der in der Zeit von ungefähr 1745 bis 1770 auf allen grösseren Opernbühnen seines Vaterlandes, wie auch in London wahrhaft glänzende Triumphe feierte. Im J. 1771 zog er sich von der Oeffentlichkeit zurück und verlebte den Abend seines Lebens in stiller Häuslichkeit theils zu Florenz, theils zu Montefiascone. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geworden. †

Guarin, Pierre, französischer Gelehrter und Pater der Congregation S. Mauri des Benediktinerordens, starb 1730 zu Paris während der Herausgabe seiner *»Grammatica hebraica et chaldaica«* (Paris, 1726), deren Vollendung sein Schüler P. Nic. le Tournois übernahm. Im *Tom. II lib. III cap. I, »de accentibus, et de Hebraeorum accentuum modulatione«* liefert G. Melodiebeispiele der deutschen, französischen, italienischen und spanischen Synagogengesänge, wozu er die Notentypen eigens hatte schneiden und giessen lassen. †

Guarneri oder Guarnerio, eine der classisch-berühmten italienischen Geigenbauer-Familien, deren ältestes Glied Pietro Andrea G., geboren um 1630 zu Cremona, war, der, aus der Schule des Geronimo Amati hervorgegangen, wiederum der Lehrmeister Stradivari's wurde. Seine anerkannt vorzüglichen Instrumente tragen die Jahreszahl von 1662 bis 1680. — Sein Sohn und Schüler, Pietro G., geboren um 1670 zu Cremona, verlegte um 1700

Digitized by Google

seine Kunstwerkstätte nach Mantua und war bis zum J. 1717 thätig. Seine Fabrikate stehen übrigens denen seines Vaters bedeutend nach. — Der ausgezeichnetste Künstler seines Namens und Faches ist Antonio Giuseppe G., am 8. Juni 1683 zu Cremona geboren und ein Bruderssohn des zuerst genannten Pietro Andrea. Er soll ein Schüler des Stradivari gewesen sein und lieferte seine besten Instrumente während der Jahre 1725 bis 1745, in welchem letzteren Jahre er gestorben ist.

Guarnerio, Guglielmo, richtiger wohl Guarnier, latinisirt Guarnerius, ein aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Niederlanden stammender Contrapunktist und als solcher Mitbegründer der neapolitanischen Schule unter Ferdinands Regierung in den Jahren 1458 bis 1494. Als Gafori 1478 in Neapel anlangte, lehrte G bereits dort die Tonkunst öffentlich, Nach Fétis' Mittheilungen sollen sich auf der Stadtbibliothek zu Cambrai zwei handschriftliche Hymnen G.'s befinden.

Guazzi, Eleuterio, italienischer Tonsetzer, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister in Diensten der Republik Venedig stand. Von seinen Compositionen erschienen Arien, Madrigale u. s. w. (Venedig, 1602).

Guazzoni, Federigo, italienischer dramatischer und Kirchencomponist, im Mailändischen geboren, vollendete seine Musikstudien in Neapel und fungirte zuerst als Kapellmeister in mehreren kleinen Städten Italiens, bis er 1770 eine eben solche Stelle in Rom erhielt, wo er 1787 starb. Seine Opern sind gänzlich verschollen; Kirchenstücke von ihm waren bis nach Wien gedrungen. Man bezeichnete den Styl derselben als einen leichten, aber reinen.

Guck oder Gucky, Valentin, deutscher Componist, aus Kassel gebürtig, war im Anfange des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister daselbst und durch Composition und Herausgabe mehrerer Werke bekannt. Erhalten geblieben von den letzteren sind: »*Tricinia*, dreistimmige weltliche Lieder beydes zu singen vnd auff Instrumenten zu spielen« (Kassel, 1608) und »*Opus musicum, continens textus metricos sacros festorum Dominicalium et feriarum*, 8, 6 *et* 5 *vocibus inceptum*« (Kassel, 1605). †

Guddok, Gudok oder Guduk, ein bei dem Landvolk in Russland sehr beliebtes Streichinstrument. Dasselbe gleicht unserer Violine, ist jedoch roher geformt und wird mit einem unseren Bassbögen ähnlichen geschweiften Bogen behandelt. Der Bezug des G. besteht aus drei Darmsaiten, die in Quinten gestimmt sind und, auf einem geraden Sattel und Stege ruhend, über ein planes Griffbrett hinweggehen. Die Einrichtung ist deshalb so getroffen, damit man, wenn man auf der höchstgestimmten Saite die Melodie spielt, die anderen Saiten gleichzeitig anstreichen kann, wodurch der Melodie stets ein Bordun (s. d.) zugefügt wird. Natürlich wählen die Spieler meist solche Tongänge, zu denen die Quinte harmonirt. Selten kommt es vor, dass die Melodien in Tonarten ausweichen, zu denen die offenen Saiten disharmonisch. In solchen Fällen greift der Spieler (Gudoschnik genannt) mit dem Daumen der linken Hand über die Bordunsaiten und schafft dadurch eine andere zu der Abweichung harmonirende Quinte. Die Leistungen dieses Tonwerkzeuges sind somit nicht derartig, dass sie im ausgebildeten abendländischen Tonleben sich einer Pflege erfreuen dürften, sondern entsprechen eher einer Culturstufe, in der das Wachwerden des Gefühls für Harmonie mit der allgemeinen Andeutung einer solchen sich begnügt. 2.

Gué, Philippe **du,** französischer Tonkünstler und Musiklehrer, der um 1750 zu Paris lebte. Er hat mehrere Cantatillen und andere Gesänge, sowie Stücke für Musette herausgegeben.

Guédon des Fresles, französischer Tonkünstler, war im Anfange des 18. Jahrhunderts königl. Kammermusiker zu Paris und hat nach Boivius' Catal. 1729 p. 11 ein Buch Cantaten seiner Composition veröffentlicht.

Guedron, Pierre, französischer Componist, geboren 1565 zu Paris, war

Digitized by Google

Anfangs des 17. Jahrhunderts als Musikmeister des Königs Ludwig XIII. angestellt, für dessen Hoffestlichkeiten er in Gemeinschaft mit Bataille, Mauduit und Bochet mehrere Ballets schrieb. Bedeutender aber war er als Componist vieler ein- und mehrstimmiger Gesänge (sogenannter *Airs de cour*), die etwa von 1605 bis 1630 in ganz Frankreich hoch geschätzt waren und von denen Edward Filmer eine Auswahl, ins Englische übersetzt (London, 1629), herausgab.

Gueinz, Christian, deutscher Gelehrter und Musikliterat, geboren 1592 zu Kola in der Lausitz und gestorben am 3. April 1650 als Magister und Rektor am Gymnasium zu Halle, hat u. A. eine Disputation: »*De musica publica*« (Halle, 1634) und »*Problemata de musica*« (Halle, 1635) verfasst †

Gueit, Marius, guter französischer Orgelspieler und Componist, geboren um 1810 zu Paris, kam, da er schon früh erblindet war, ins Pariser Blindeninstitut, woselbst er von Mad. Vanderbuch im Clavierspiel, von Benazet auf dem Violoncello und später auch von den Organisten Lasceux und Morrigues unterrichtet wurde. Gründlich ausgebildet, wurde er 1831 Organist an der Kirche St. Paterne zu Orleans, bis er 1841 in gleicher Eigenschaft an die Kirche St. Denis au Marais zu Paris berufen wurde. Er hat sich durch Orgel- und Vocalcompositionen, besonders Motetten, in hervorragend vortheilhafter Art bekannt gemacht, ist der Verfasser einer Schule für Orgue expressif und galt für einen vorzüglichen Improvisator.

Gueuée, Lucas, trefflicher Violinist und Orchesterchef, geboren am 19. Aug. 1781 zu Cadix, trat im J. V. der französischen Republik in das neu errichtete Conservatorium zu Paris, wo Gaviniés, dann Rode seine Lehrer im Violinspiel waren. Mit dem ersten Preise gekrönt, kam er als Violinist in das Orchester des Theaters der rue Louvois und 1809 in das der Grossen Oper, nachdem er noch bei Mazas Unterricht genommen und die Composition, zuletzt bei Reicha, eingehend studirt hatte. Als Pensionair der Grossen Oper trat er 1834 als Orchesterchef in das Theater des Palais royal und starb im J. 1847 zu Paris. Er hat Streichquartette und Trios, Violinduette, Concerte, Capricen u. s. w., sowie die komischen Opern »*La chambre à coucher*«, »*La comtesse de Troun*« und »*Une visite à la campagne*« componirt.

Guenin, Marie Alexandre, französischer Violinvirtuose und geschickter Instrumentalcomponist, geboren am 20. Febr. 1740 zu Maubeuge, erhielt schon früh Violinunterricht, zuletzt, seit 1760, in Paris bei Capron, woselbst er gleichzeitig bei Gossec Composition studirte. Im J. 1765 trat er im Concert spirituel mit einem Concert eigener Composition unter grossem Beifall auf, wurde erster Violinist im Orchester der Grossen Oper, alsdann auch der königl. Kapelle, 1777 Musikintendant des Prinzen von Condé und 1780 Soloviolinist der Oper, welche letztere Stelle 1800 Kreutzer übernahm. Im J. 1810 pensionirt, fungirte G. noch als Kammervirtuose des in Frankreich lebenden Königs Karl IV. von Spanien, kehrte 1814 nach Paris zurück und starb daselbst um 1819 in dürftigen Umständen. Mit 14 seit 1770 geschriebenen Sinfonien hat sich G. in Frankreich einen ausgebreiteten Ruf erworben; sehr geschätzt waren gleichzeitig Violintrios und Duette, Concerte für Violine und ein Violaconcert, Claviertrios, Sonaten für Clavier und Violoncello, Violoncelloduette u. s. w. von ihm. — Sein Sohn, Hilaire Nicolas G., geboren am 4. Juli 1773 zu Paris, studirte bei Langlé, Guichard und Piccini Gesang, bei Gobert Clavierspiel und bei Gossec Composition, worauf er vierzig Jahre lang als angesehener Gesang- und Clavierlehrer in Paris wirkte. Nur Clavierstücke von ihm sind im Druck erschienen. — Von einer Componistin Namens G., die zu Amiens lebte, weiss man, dass sie 1755, im 16. Lebensjahre, eine Oper »*Daphnis et Amalthée*« in Musik gesetzt hat, die daselbst unter grossem Beifall aufgeführt wurde.

Günther, in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Organist an

Digitized by Google

der neustädter Kirche zu Dresden und 1789 an der Kreuzkirche ebenda, soll einer der bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit gewesen sein. †

Günther, F. A., zu Anfange des 19. Jahrhunderts Organist und Pianist zu Sondershausen, ist der Verfasser einer daselbst erschienenen »Theorie des Clavierspiels«.

Günther, Friedrich, namhafter deutscher Sänger, aus dem Hohensteinschen gebürtig, wirkte seit 1768 als Bassist am Theater. Die Zeit von 1770 bis 1780 war die seines Glanzes, in der er zu Gotha und Weimar engagirt war. Im J. 1790 entsagte er der Bühne, ging nach Basel und verbrachte seine letzten Jahre daselbst in Zurückgezogenheit. †

Günther, Carl Friedrich, erster Hautboist im sächsischen Infanterie-Regiment von Zanthier ums Jahr 1788, gab um diese Zeit drei Sammlungen Märsche und 1798 ein militärisches Quodlibet für Clavier in Dresden und Leipzig heraus. Ausserdem sollen noch einige kleinere Stücke von ihm erschienen sein. †

Günther, Konrad, im J. 1617 Vicekapellmeister in Weimar, starb daselbst als wirklicher Kapellmeister 1638. Seine Wirksamkeit im Berufe muss eine hervorragende gewesen sein, trotzdem nichts Besonderes darüber sich bis zur Gegenwart erhalten hat, denn am achten Sonntag nach Trinitatis hielt der damalige Generalsuperintendent Johann Kromayer ihm zu Ehren eine solenne Leichenpredigt. †

Günzer, Marx, geschickter deutscher Orgelbauer zu Augsburg, der nach Stetten's Kunstgeschichte S. 159 im J. 1611 in der dortigen Barfüsserkirche und 1613 in der heiligen Kreuz-Kirche daselbst die Orgeln baute. †

Guérillot, Henri, guter französischer Violinvirtuose, geboren 1749 zu Bordeaux, war um 1786 Violinist und Solospieler im Concert spirituel zu Paris und starb 1805 als erster Violinist des Opernorchesters daselbst. Durch Composition von Violinconcerten und Violinduetten, die 1782 zu Lyon, später zu Paris gedruckt erschienen, war er auch als Tonsetzer nicht unrühmlich bekannt. †

Guérin, E., französischer Ingenieur, erfand zu Paris im J. 1844 den sogenannten Pianographe, eine Maschine, welche die auf dem Pianoforte gespielten Stücke gleichzeitig zu Papier bringt. Diese Erfindung erregte zwar einiges Aufsehen, hat aber keine Verbreitung gefunden.

Guérin, Emanuel, genannt G. ainé, französischer Violoncellist und Componist für sein Instrument, geboren 1779 zu Versailles, trat 1796 ins Pariser Conservatorium und war daselbst Levasseur's Schüler. Mit dem ersten Preise für Violoncellospiel gekrönt, erhielt er 1799 im Orchester des Theaters Feydeau Anstellung und wurde 1824 als Violoncellist der Komischen Oper pensionirt. Von seinen Compositionen sind Duette, Sonaten und Variationen für Violoncello im Druck erschienen.

Guerini, Francesco, italienischer Violinvirtuose aus Neapel, stand von etwa 1740 bis 1760 als Kammermusiker in Diensten des Prinzen von Oranien und lebte nach dieser Zeit in London. Von seinen Compositionen sind in Amsterdam zehn Werke im Druck erschienen, welche in Violinsolos, Trios, Duos und sechs Violoncellsolos mit Generalbass bestehen. †

Guéroult, französischer Musiker und Componist, besonders von Cantaten u. s. w., lebte um 1750 zu Paris. — In neuerer Zeit hat sich ebendaselbst ein Publicist, Adolphe G., geboren 1810 zu Radepont im Departement de l'Eure, u. A. auch durch musikalische Aufsätze, hervorgethan.

Guerre, Elisabeth **de la,** s. Laguerre.

Guerrero, Francisco, berühmter spanischer Contrapunktist aus Sevilla, woselbst er auch als Kapellmeister, über 72 Jahre alt, im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts gestorben ist. Noch heute zeugen für seine tiefe Musikkenntniss einige Werke, die in den Archiven Roms, welche Stadt er Studien halber besucht hatte, bewahrt werden. Sechs Messen von ihm, von denen

Digitized by Google

Baini eine, genannt »*Beata mater*«, anführt, welche Sebastian, König von Portugal, gewidmet waren, erschienen 1565 in Paris. Ferner erwähnt Baini in seiner Palestrina-Biographie eines vierstimmigen Miserere G.'s, das er dem römischen Sängercollegium geschenkt hatte. Die Bibliothek zu München besitzt ein »*Magnificat per 8 musicae modos variatum*«, 1563 zu Löwen gedruckt. In derselben Stadt war 1565 auch noch ein vierstimmiges Magnificat erschienen, das man am häufigsten von G.'s Werken angeführt findet. Vgl. Antonii Bibl. Hisp. und Draudii Bibl. Class. p. 1631. — Ein anderer Tonsetzer dieses Namens, Pietro G., ebenfalls Spanier, lebte im 16. Jahrhundert meistens in Italien und trug dort, wie es heisst, viel zur Verbesserung der Kunst bei. †

Guerriero (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung kriegerisch.

Gürrlich, Joseph Augustin, gründlicher deutscher Musiker und guter Dirigent, geboren 1761 zu Münsterberg in Schlesien, besuchte die von den Jesuiten geleitete lateinische Schule in Breslau und trieb dabei eifrig Clavier- und Orgelspiel. Nachdem er daselbst theologische Collegien gehört hatte, wurde er um 1779 als Lehrer der katholischen Schule und 1784 auch als Organist bei der St. Hedwigskirche in Berlin angestellt. Im J. 1790 trat er als Kammermusiker und Contrabassist in die königl. Kapelle und componirte seitdem kleine, beifällig aufgenommene Ballets, mehrere italienische Einlagestücke u. s. w. Bei der Vereinigung der beiden königl. Theater im Juli 1811 ward er neben F. L. Seidel zum königl. Musikdirektor an der Oper ernannt, als welcher er die kleineren Opern einstudiren musste. Im März 1816 zum königl. Kapellmeister befördert, starb er schon am 27. Juni 1817 zu Berlin. Er war auch als Lehrer der Musiktheorie sehr geschätzt und zählte u. A. L. Berger und L. Hellwig zu seinen Schülern. Componirt hat er ein Oratorium »*L'obedienza di Gionata*«, ein *De profundis*, ein Magnificat, eine nicht zu Ende gekommene Oper »Alfred der Grosse« und drei Singspiele, vier Cantaten, Musik zu Schauspielen, 19 zum Theil sehr beliebte Ballets, ein- und mehrstimmige Gesänge und Clavierstücke. Angenehme, fliessende Erfindung und harmonisches Geschick waren ihm im hohen Grade eigen.

Guersan, französischer Geigenbauer, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu Ende der Regierung Ludwigs XIII. zu Paris und arbeitete mit bedeutendem Erfolge nach dem Muster Amati's.

Guerson, Guillaume, geboren zu Longueville bei Dieppe in der Normandie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ist nach der Ansicht der Geschichtsforscher einer der ältesten Contrapunktisten und Musikschriftsteller. Hawkins in seiner Hist. of Music Vol. III p. 239 folgert aus der Schreibart und den Buchstaben seines Werkes: »*Utilissime musicales regule cunctis sumopere necessarie plani catus siplisis contrapuncti reru factura tonoru et artis accentuandi tam exeplariter quam practice*«, das bei Michel Thouloze zu Paris ohne Datum gedruckt worden ist, dass G. noch vor den Zeiten Gafor's gewirkt habe. Von dem genannten Traktate erschienen noch drei andere, etwas vermehrte und mit veränderten Titeln versehene Ausgaben 1509, 1513 und 1550. †

Gueston, Nicolas, französischer Violinvirtuose und guter Musiker überhaupt, geboren um 1614 zu Châteaudun, stand als Componist für sein Instrument bei den Zeitgenossen in besonderer Achtung.

Guest, Ralph, englischer Tonkünstler, geboren 1742 zu Basely, kam mit 21 Jahren in die Portland-Kapelle zu London, erhielt zugleich bei Frost Unterricht im Orgelspiel und wurde endlich selbst Organist an der St. Mary-Kapelle. Einige Sammlungen von Psalmen, Hymnen und Songs von ihm bekunden den guten Musiker. — Sein Sohn, George G., 1771 zu London geboren, in der königl. Kapelle allseitig ausgebildet, erhielt bereits 1787 Anstellung als Organist zu Tye und zwei Jahre später zu Wisbeck bei Cambridge. Als Orgelspieler und Musiklehrer genoss er eines verbreiteten Rufes, den er

Digitized by Google

auch als Componist vieler im Druck erschienenen Orgelstücke, Hymnen und Anthems, Catches und Glees, von Quartetten für Flöte und Streichtrio u. s. w. bewährte. — Eine Pianistin, Jeanne Marie G., vielleicht eine ältere Schwester des zuletzt Genannten, hat 1783 als Claviervirtuosin in den grossen Concerten zu London allgemeine Bewunderung erregt. Auch in der Composition bewandert, gab sie 1786 vier Claviersonaten mit Violinbegleitung heraus, welche der König Georg III. als Geschenk entgegennahm.

Guet (französ.), d. i. die Wacht, nennen die gelernten Feldtrompeter ein Tonstück in Form eines Marsches oder Biciniums, welches bei der Wachtparade geblasen wird. S. Feldstücke.

Güttler, Johann Michael, ein Lautenbauer zu Breslau, der nach Baron's Untersuchung des Instruments der Laute p. 97 vorzüglich die Hervorbringung eines starken Tones sich zur Aufgabe stellte. †

Guetwillig, Georg Ludwig, deutscher Theologe und Kirchencomponist und etwa um 1720 im Bairischen oder Schwäbischen als Klostergeistlicher thätig, veröffentlichte durch den Druck ein Antiphon: »*Alma redemptoris mater*«, ein »*Ave regina*«, ein »*Regina coeli*« und ein »*Salve regina*« *a voce sola, 2 Viol. e Bass. gener.* als op. 3 zu Augsburg bei Lotter. †

Guevara, Francisco Vellez de, ein musikkundiger portugiesischer Edelmann des 15. Jahrhunderts, gab ein Werk: »*De la realidad y experiencia de la musica*« betitelt, heraus; Druckort desselben und Datum, wann es erschienen, ist unbekannt. Vgl. Machado Bibl. Lus. T. III. p. 765 im Artikel *Tristaõ da Sylva.* — Ein spanischer Tonkünstler, Pedro G. de Loyola, wird als in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebend genannt. †

Gueymard, Louis, französischer Bühnentenor von Ruf, geboren am 17. Aug. 1822 zu Chapponay im Departement der Isère, erhielt seine gesangliche Ausbildung erst seit 1845, wo er ins Pariser Conservatorium trat und Schüler Levasseur's wurde. Sofort nach seinem Austritte aus dem Institute, 1848, wurde er für die Grosse Oper in Paris gewonnen, welcher er auch ununterbrochen über 25 Jahre lang als erster Heldentenor angehörte, obwohl seine Stimme schon seit 1863 Spuren des Verfalls aufwies, so dass Meyerbeer ihm die Rolle des Vasco da Gama in seiner »Africanerin« nicht anvertraut wissen wollte. Ueberhaupt interessirte bei G. von jeher mehr die robuste Elementargewalt seines Organs, als die feinere, ausdrucksvolle Art zu singen, die ihm allzusehr abging. — Seine Gattin, Pauline G., geborene Deligne-Lauters, 1834 in Belgien geboren und auf dem Conservatorium zu Brüssel gebildet, war in ihrer Blüthezeit eine vortreffliche Sängerin. Sie gehörte 1854 dem Théâtre lyrique zu Paris als erste Sängerin an, wurde aber 1857 für die Grosse Oper engagirt und wirkte daselbst an der Seite ihres Gatten, mit dem sie seit 1858 verehelicht ist, als erste dramatische Sängerin beinahe 17 Jahre hindurch.

Gugel, Joseph und Heinrich, zwei Brüder, ersterer um 1770, letzterer um 1780 zu Stuttgart geboren, gehörten von etwa 1796 bis 1816 zu den anerkannt grössten Waldhornvirtuosen Deutschlands. Ihr Vater war herzogl. würtembergischer Kapellmeister und starb 1804. Derselbe hatte den älteren Sohn sehr frühzeitig bei seinem Schwager, dem Waldhornisten Scholl in Wien, untergebracht, von dem ausgebildet, Joseph der Lehrer des jüngeren Bruders wurde. Beide waren noch Knaben, als sie der Vater des Gelderwerbes wegen auf Kunstreisen schickte, auf denen sie viele Zeichen mitleidsvoller Theilnahme und Aufmunterung fanden, die sie zu rastlosem Fleisse anspornten. Bald galten sie im Zusammenspiel für unübertrefflich, und die besten Componisten ihrer Zeit widmeten ihnen eigens für sie geschriebene Duette. Nach langjährigen Concertreisen traten sie in die sachsen-hildburghausen'sche Hofkapelle, wo der Oeffentlichkeit weitere Spuren verloren gingen. Man weiss nur, dass der Jüngere, Heinrich, mit seinem Sohne, der ebenfalls Hornist war, um 1837 als kaiserl. Kammermusiker in St. Petersburg lebte. Dieser Heinrich G. hat auch

Digitized by Google

einige seiner Compositionen für Horn, nämlich ein Concert, ein Notturno und zwölf Etüden, durch den Druck veröffentlicht.

Guggumos, Gallus, ein Kirchencomponist und im Anfange des 17. Jahrhunderts als Hoforganist des Herzogs von Bayern angestellt, gab von seiner Composition *Motetti a* 4, 5 *e* 6 *voci* (Venedig, 1612) heraus. †

Gugl, Matthäus, deutscher geistlicher Componist und Musiktheoretiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war Organist des Domstifts in Salzburg. Sehr geschätzt und verbreitet war noch lange nach seinem Tode sein Lehrbuch: »*Fundamenta partiturae in compendio data,* d. i. kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbass oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen (spielen) zu lernen« (Salzburg, 1719; 2. u. 3. Aufl. Augsburg, 1747 u. 1777). Von seinen ebenfalls zu ihrer Zeit sehr beliebten Compositionen hat man bis jetzt noch nichts wieder aufgefunden. — Ein anderer, später lebender Componist dieses Namens, Georg G., figurirt nur noch in der gedruckten Literatur, indem von ihm, 1790 zu Mannheim, eine Sinfonie und sechs Quatuors erschienen. Ueber seine Lebensumstände ist nichts Näheres bekannt geblieben.

Guglielmi, Pietro, berühmter italienischer Componist, namentlich von komischen Opern, geboren im Mai 1727 zu Massa Carrara, wurde von seinem Vater Giacomo G. musikalisch unterrichtet, bis er, achtzehn Jahre alt, das Conservatorio di San Loretto in Neapel besuchen konnte, an dem Durante unterrichtete. Dieser letztere soll grosse Mühe gehabt haben, G., der für ebenso ungelehrig als faul galt, den tieferen Studien zuzuführen; schliesslich aber musste er bekennen, dass aus seinem schlechtesten Schüler einer seiner besten geworden war. Kaum aus dem Institute entlassen, debütirte G. 1755 in Turin mit seiner Erstlingsoper, die glänzenden Erfolg hatte. Gleiches Glück hatte er an zahlreichen anderen Bühnen Italiens, von denen er Compositionsaufträge erhielt, bis er 1762 von Venedig aus als kurfürstl. Kapellmeister nach Dresden berufen wurde. Nach einigen Jahren vertauschte er Dresden mit Braunschweig und dieses endlich 1772 mit London. Ruhmgekrönt kehrte er aus der Weltstadt 1777 nach Neapel zurück, wo er sein Andenken durch Paisiello und Cimarosa vollständig verdunkelt sah und nun mit neuen Opern erfolgreich mit diesen gefeierten Grössen in die Schranken trat. In staunenswerther Fruchtbarkeit liess er Oper auf Oper folgen, bis ihn 1793 der Ruf als päpstlicher Kapellmeister an St. Peter nach Rom führte, von welcher Zeit an er mit unvermindertem Fleisse der Composition von Kirchenwerken oblag, mit denen er ebenfalls grosse Ehre einlegte. Er starb am 19. Novbr. 1804 zu Rom. Sein Familienleben war ein nichts weniger als musterhaftes; seine Gattin hatte er vernachlässigt über Liebschaften oft abenteuerlicher Art, die er mit dem Degen, den er sehr gut führte, behauptete und seine acht Söhne der Erziehung fremder Leute überlassen. Der Ausführung seiner Werke gegenüber duldete er keinerlei Willkür von Seiten der Musiker oder Sänger, und berühmten Grössen, wie der Mara und dem Tenoristen Babbini, machte er bei der geringsten Eigenmächtigkeit klar, dass sie seine Musik und nicht die ihrige zu singen hätten. Seine Werke erreichen beinahe die Zahl 200, darunter über 60 Opern, und sind bei der Schnelligkeit, mit der sie gearbeitet wurden, natürlich von sehr ungleichem Werthe, aber es existirt keine einzige Oper von ihm, die nicht eine Fülle der trefflichsten Inspirationen aufzuweisen hätte. Im Fache der komischen Oper war er der Bahnbrecher für Paisiello und Cimarosa, die ihn an Weichheit und Pathos einestheils, an Eindringlichkeit und fliessender Schreibart anderntheils übertrafen, nicht aber an Lebendigkeit des Styls und ungezwungener Heiterkeit, welche Vorzüge in der komischen Oper eine glänzende Verwerthung fanden. Die werthvollsten und berühmtesten seiner Opern sind: »*I due gemelli*«, »*I viaggiatori*«, »*Rinaldo*«, »*Artaserse*«, »*Arsace*«, »*La serva inamorata*«, »*I fratelli*«, »*Pappa Mosca*«, »*Didone*«, »*Eneo e Lavinia*«, »*La pastorella nobile*«, »*La bella pescatrice*«. Die beiden letzteren und noch etwa fünfzehn

Digitized by Google

andere befinden sich in der Partitur auf der königl. Bibliothek zu Dresden. Von seinen Oratorien wird besonders »*Debora e Sisara*« anerkennend hervorgehoben, welches sich ebenfalls in Dresden befindet. Endlich hat er noch Intermezzi, Serenaden, dann auch Clavierquartette, Claviersolos und Divertissements für Clavier, Violine und Violoncello geschrieben. — Der berühmteste seiner Söhne war Pietro Carlo G., um 1763 zu Neapel geboren und auf dem dortigen Conservatorio di San Loretto im Clavierspiel, Gesang und der Composition ausgebildet. Seine erste Oper wurde am San Carlotheater gegeben und verschaffte ihm Aufträge von den bedeutendsten italienischen Opernbühnen. Wie sein Vater ging auch er nach London, von wo er erst nach 1810 zurückkehrte, Kapellmeister der Herzogin Beatrix von Massa Carrara wurde und als solcher am 28. Febr. 1817 starb. In seinen Opern zeigt er sich als glücklicher Nachahmer des Styls seines Vaters; die bekanntesten derselben sind: »*Asteria e Tesco*«, »*La fiera*«, »*Il naufragio fortunato*«, »*L'equivoco delli sposi*«, »*La serva bizarra*«, »*L'erede di bel prato*«, »*L'isola di Calipso*«, »*La persuasione coretta*«, »*Ernesto e Palmira*«, »*Don Papirio*«, »*Romeo e Giulietta*«, »*La moglie giudice del marito*«. — Sein jüngster Bruder Giacomo G., geboren am 16. Aug. 1782, machte vortreffliche Gesangstudien bei Mazzanti und Nicolò Piccini, dem Neffen des gleichnamigen berühmten Componisten, und lernte auch bei Capanna Violinspiel. Sehr beifällig debütirte er als Tenorist auf dem Argentinatheater zu Rom, sang hierauf auf den bedeutendsten italienischen Bühnen und endlich auch in Amsterdam und Paris. In der französischen Hauptstadt war er von 1809 bis 1811 und trat dann noch etwa zehn Jahre lang in Italien auf. Seine Stimme war durchaus nicht gross, dafür aber sehr angenehm und durch einen geschmackvollen Vortrag ausgezeichnet.

Guglietti, Domenico, berühmter italienischer Baritonsänger, geboren um 1730 zu Campoli bei Sora im Neapolitanischen, machte in Gizzi's Gesangschule, sodann auf dem Conservatorio di San Onofrio zu Neapel die gründlichsten Studien und liess sich hierauf auf den Hauptbühnen Italiens, in England und in Dresden mit grossem Erfolge hören. Endlich zog er sich von der Bühne und nach Neapel zurück, wo er die Anstellung als Sänger der königl. Kapelle erhielt und im J. 1803 starb.

Guhr, Karl Friedrich Wilhelm, ausgezeichneter deutscher Dirigent und trefflicher Pianist und Violinist, wurde am 30. Octbr. 1787 zu Militsch in Schlesien geboren, wo sein Vater Cantor und Schulcollege an der evangelischen Kirche und Hauptschule war. Von diesem empfing der Knabe einen guten musikalischen Unterricht, besonders im Clavier- und Violinspiel, so dass er im 14. Jahre bereits Mitglied der reichsgräfl. Maltzahn'schen Kapelle werden und für den Grafen Viola da Gamba-Solos, Concerte und Sextette schreiben konnte. Auch für die Kirche seines Ortes componirte er mehrere sehr beifällig aufgenommene Stücke. Beim Kapellmeister Faust in Militsch machte er höhere Violinstudien, die er bei Janitschek in Breslau eifrig fortsetzte, während er dort auch bei Berner und Wölfl Clavierspiel weiter trieb und vom Kapellmeister Schnabel einen gediegenen theoretischen Unterricht empfing. Auch vom Abt Vogler erhielt er damals einige Unterweisungen. Von 1804 bis 1807 fungirte er wieder in seiner früheren Stellung in Militsch, von wo er als Kammermusiker nach Würzburg berufen wurde, welchen letzteren Posten er jedoch nicht antrat, da ihm das Amt eines Musikdirektors am Theater zu Nürnberg winkte, dem er den Vorzug gab. In Nürnberg entfaltete er sein Direktionstalent und seine vorzüglichen Kenntnisse auf eine das Publicum überraschende Art und sah auch seine beiden auf Kotzebue'sche Texte componirte Opern »Feodora« und »Deodata« höchst beifällig aufgenommen. Auch in Concerten hatte er als Violinist grossen Erfolg. In jene Zeit fällt auch seine Vermählung mit der vortrefflichen Sängerin Epp. Ungern liess ihn die Theaterdirektion nach Ablauf seines Contractes 1813 nach Wiesbaden ziehen, wo G. die Direktion des fürstl. nassau'schen Theaterorchesters übernahm, und als der Fürst

Digitized by Google

des Krieges wegen noch in demselben Jahre seine Bühne aufhob, das Theater auf eigene Rechnung weiterführte, bis ihn der Kurfürst von Hessen als Direktor des Hoftheaters und der Kapelle nach Kassel berief. Hier gelang es G. durch sein seltenes Geschick, die Bühne aus verwahrlosten Zuständen, in Bezug auf Oper sowohl wie auf Schauspiel, zu einer der ersten in Deutschland zu erheben. Neben anderen Werken componirte er damals binnen wenigen Wochen auch seine beste Oper »die Vestalin« auf den deutsch übersetzten Text der Spontini'schen Oper, da von der letzteren der Kurfürst als Franzosenfeind nichts wissen wollte. G.'s Werk gefiel sehr, und der Kurfürst nahm die Dedication desselben an. Unter seinen übrigen im Laufe der Zeit folgenden Arbeiten ragen eine Messe, eine Sinfonie und die Oper »König Siegmar« (1819), Text von Rochlitz, hervor. Im J. 1821 folgte er einem vortheilhaften Rufe nach Frankfurt, und sein ausgezeichnetes Wirken in der freien Reichsstadt als Dirigent der Museumsconcerte und als Kapellmeister der Oper, später zugleich als Mitdirektor des Stadttheaters ist noch gegenwärtig unvergessen. Er starb hoch verehrt und als viel erfahrener Tonmeister weithin anerkannt am 22. Juli 1848 in Folge eines Schlaganfalles. Von seinen in Frankfurt verfassten Compositionen sind nur ein vierhändiges Pianoforterondo, eine Clavier-Sonate und ein Violinconcert im Paganini'schen Style bekannt geworden; seine unermüdliche Direktionsthätigkeit gestattete ihm eben nur selten Compositionsmusse. Ausserdem veröffentlichte er 1831 eine Schrift: »Paganini's Kunst die Violine zu spielen«, worin er die bis dahin unenträthselt gebliebenen Effekte und Kunststücke des grossen italienischen Virtuosen aufdeckte und erklärte. Einen Necrolog auf G. gab Karl Gollmick heraus (Frankfurt a. M., 1848). — Ein jüngerer Bruder G.'s, Friedrich Heinrich Florian G., geboren zu Militsch am 17. April 1791, erhielt gleichfalls den ersten Musikunterricht von seinem Vater Karl Christoph G. und wurde schon früh als fertiger und geschmackvoller Violin-, Clavier- und Orgelspieler geschätzt. Im J. 1807 trat auch er in die gräfl. Maltzahn'sche Kapelle zu Militsch, widmete sich aber, als dieselbe 1810 aufgelöst wurde, auf dem Seminar zu Breslau dem Schulfache. Nach Vollendung dieser Studien wurde er seinem Vater in Militsch adjungirt und 1818, zwei Jahre vor dessen Tode, zum wirklichen Nachfolger desselben als Cantor und Schulcollege ernannt. Er gründete einen Dilettantenverein, den er in Flor brachte, und mit dem er bemerkenswerthe Aufführungen veranstaltete. Zu selbstschöpferischer Thätigkeit liessen ihm seine Berufsgeschäfte keine Zeit; man kennt daher von ihm nur ein Choralbuch mit dreistimmigen Gesängen, das auch drei Nummern seiner Composition enthält und einen für den Unterricht in Schulen bestimmten »kleinen Gesangscatechismus« (1828).

Gui, ein 1315 gestorbener Mönch zu St. Denis, schrieb ausser anderen Werken über Musik einen Tractat über die Töne. — Ein etwas später, gleichfalls im 14. Jahrhundert lebender Gelehrter dieses Namens war Abbé von Chalis, einem Cisterzienserkloster in Bourgogne und verfasste eine Schrift über den Kirchengesang.

Guicciardi, Francesco, ein um 1690 berühmter Opernsänger, der, in den Diensten des Herzogs von Modena stehend, noch 1718 in den italienischen Opernaufführungen zu Dresden mitwirkte.

Guichard, Abbé Jean François, geschickter französischer Tonkünstler, geboren zu Mans am 26. Aug. 1745, war als Knabe Zögling der Kathedral-Maitrise seiner Vaterstadt und kam um 1787 als Altsänger an Notredame nach Paris, an welcher Kirche er auch eine geistliche Anstellung erhielt und zum zweiten Musikmeister aufrückte. Die Revolution beraubte ihn der Vortheile dieser Stellungen, und er sah sich auf Ertheilung von Unterricht im Guitarrespiel und auf Composition für dieses Instrument angewiesen. Er veröffentlichte mehrere Sammlungen sehr melodiöser Romanzen und Chansons, eine Schule und Stücke für Guitarre, Violinduette u. s. w. Früher hatte er Kirchensachen (Messen, Motetten, Hymnen) herausgegeben, sowie »*Essais de nouvelles*

psalmodies ou fauxbourdons à une, deux ou trois voix, divisés en sept tons majeurs et mineurs« (Paris, 1783) und dazu ein *»Supplément transposé en plain-chant pour faciliter l'exécution des essais de nouvelle psalmodie etc.«* G. starb zu Paris am 24. Febr. 1807. — Ein älterer französischer Tonkünstler desselben Namens, Henri G., bekannt durch einen heftigen Streit mit Lulli im J. 1675, componirte 1703 die Oper »Ulysse«.

Guichardt, Daniel, französischer Kirchencomponist, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war Direktor des Kinderchors der Kirche von Chinon in der Touraine und erhielt 1588 für seine Motette *»Deum aurora etc.«* einen Preis.

Guida (ital.; französ. guide) nennt man den Führer (dux) in der Fuge (s. Fuge), überhaupt die mit dem Thema vorangehende Stimme im Kanon und in der Imitation; dann aber auch den Custos (französ.: guidon, ital.: mostra, deutsch: Notenzeiger), s. d.

Gui d'Auxerre, altfranzösischer Theologe, seit 933 Bischof von Auxerre, als Nachfolger Valdric's, und 961 gestorben, war Verfasser von kirchlichen Texten und Gesängen.

Guidetti, Giovanni, italienischer Musikgelehrter und Theologe, geboren 1532 zu Bologna, kam als Geistlicher nach Rom und wurde nach Baini's Zeugniss daselbst Palestrina's Schüler in der Composition. Papst Gregor XIII. ernannte ihn zum Cleriker des Vaticans und zu seinem Kaplan und ertheilte ihm 1575 auch eine Präbende in der päpstlichen Kapelle, zugleich aber auch den Auftrag, den Chordienst an der Peterskirche zu verbessern, und die Vollführung desselben, unterstützt von Eifer und reichen musikalischen Kenntnissen, hat G. zu seiner ausschliesslichen Lebensaufgabe gemacht. Gemeinschaftlich mit Palestrina und später allein hat er den liturgischen Gesang, wenn auch nicht seinem ganzen Umfange nach, so doch in seiner Reinheit wiederhergestellt, so dass er für den Cantus firmus das wurde, was Palestrina für die polyphone Kirchenmusik war. G.'s emendirte und neu herausgegebene liturgische Gesangbücher der päpstlichen Kapelle dürften auch gegenwärtig allein als die authentische Quelle für den gregorianischen Kirchengesang gelten. Diese sind: *»Directorium chori ad usum sacro-sanctae basilicae Vaticanae«* (Rom, 1582; 2. Aufl. 1589 mit dem Zusatze *»et ad usum omnium ecclesiarum«* und viele spätere Ausgaben bis 1737); *»Cantus ecclesiasticus passionis domini nostri Jesu Christi etc.«* (Rom, 1586); *»Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae etc.«* (Rom, 1587); endlich *»Praefationes in cantu firmo, juxta ritum sanctae Romanae ecclesiae etc.«* (Rom, 1588; in einer 2. Aufl. mit Verbesserungen von F. Soriano und Manilio, Rom, 1619). G. selbst starb am 30. Novbr. 1592, 60 Jahre alt, zu Rom.

Guidetti, Giuseppe, Musiker im Orchester der Petroniuskirche zu Bologna, starb daselbst am 7. Decbr. 1625. Im Munde des Volkes führte er den Beinamen dal Biabò oder Biambo, nach einem damals wahrscheinlich sehr beliebten italienischen Volksinstrumente, von dessen Beschaffenheit jedoch keine Kenntniss erhalten geblieben ist. Sein Ruf in der Behandlung dieses Instrumentes zog auch die Aufmerksamkeit der höchsten Gesellschaft auf sich, und es wird berichtet, dass die Päpste Clemens VIII. und Paul V., sowie andere Fürsten sich an seinem Spiel erfreuten und ihn reich beschenkten. Vgl. Masini, Bologna perlust. p. 687. †

Guidi, Giovanni, italienischer Kirchencomponist, geboren um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Florenz, hatte seinen Landsmann Magrini, Schüler Clari's, zum Lehrer und wurde Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Trastevere zu Rom, welches Amt er noch hochbetagt im J. 1827 bekleidete. In der Sammlung des Abbate Santini zu Rom finden sich mehrere vier- und achtstimmige Psalme von ihm, sowie das Oratorium für drei Stimmen mit Orchester *»Le tre ore di agonia di Gesù Cristo«.*

Guido von Arezzo (Guido Aretinus), ein Mönch des Benedictinerklosters

Digitized by Google

Pomposa unweit Ferrara und Ravenna, wirkte in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und ist theils durch eigene Verdienste, theils durch die ihm von seinen Nachfolgern zugeschriebenen musikalischen Erfindungen und Verbesserungen zu einer grösseren Berühmtheit gelangt, als irgend ein anderer Musiker des Mittelalters. Wie über sein Wirken, so sind auch in Bezug auf sein Leben die irrthümlichsten Angaben lange Zeit verbreitet gewesen, bis Kiesewetter in seiner Kritik der von Guido handelnden Dissertation Angeloni's*) und Fétis in seiner »*Biographie des musiciens*« auch hierüber eine gründliche Untersuchung anstellten. Die einzigen zuverlässigen Nachrichten über sein Leben befinden sich in einem Briefe, mit welchem er sein Hauptwerk, den Micrologus, dem Bischof Theodald**) von Arezzo zueignet, und in einem zweiten Briefe an seinen Freund und Schüler, den Mönch Michael im Kloster Pomposa, mit einer sein Antiphonar begleitenden Abhandlung über seine Unterrichtsmethode. Aus diesen Briefen erhellt, dass G. sich schon als Mönch des Klosters Pomposa durch seine Kenntnisse und Fähigkeiten besonders auf musikalischem Gebiete auszeichnete. Hier erfand er, gedrängt durch die Mängel des damaligen Musikunterrichtes, eine Lehrmethode, mittelst welcher, nach seiner Aussage, der Schüler in einem Monat diejenige Fertigkeit im Singen erwerben sollte, zu deren Erlangung früher zehn Jahre kaum genügt hatten. Durch die praktische Bethätigung seiner Erfindung innerhalb des Klosters erweckte er jedoch die Eifersucht seiner Genossen und selbst seines Vorgesetzten, des Abtes, so dass er sich genöthigt sah, seinen Aufenthaltsort zu verlassen und weitere Reisen zu unternehmen. Seine im zweiten der obengenannten Briefe befindlichen Worte »*inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum*«, sowie die Angaben des »*Chronicon slavorum*« und des »*Chronicon Alberti, abbatis Stadensis*« haben zu der Behauptung Anlass gegeben, dass G. um diese Zeit vom Erzbischof Hermann nach Bremen berufen sei, um dort den Kirchengesang zu reformiren. Gegen diese Annahme spricht das später zu erwähnende Factum der Berufung durch den Papst Johann XIX. (von Andern Johann XX. genannt); denn dieser starb am 8. Novbr. 1033, der Erzbischof Hermann aber gelangte erst am 24. Aug. 1032***) zu seinem Amte, und bei der Schwierigkeit des Verkehrs in damaliger Zeit erscheint die Annahme einer so weiten Reise innerhalb der kurzen durch jene beiden Daten bezeichnete Frist allerdings etwas gewagt. Wenn aber dieser Einwand nicht stichhaltig sein sollte — da bekanntlich schon lange vor G.'s Zeiten die Sendboten der Kirche unerschrocken durch halb Europa zogen, und G. durch seinen bei jeder Gelegenheit bewährten reformatorischen Eifer um so weniger die Beschwerden einer Reise scheuen musste — so dürften dagegen die Worte des Chronicon Slavorum »*Hermannus quemdam Guidonem musicum Bremam adduxit*« gegründeteres Bedenken erregen, und zwar wegen des Wortes »*quemdam*«; im J. 1067 geschrieben, konnte jene Stelle des Chronicon unmöglich den durch die päpstliche Berufung seit 34 Jahren zu hohem Ruhme gelangten Guido im Auge haben, den Guido, von welchem schon im J. 1028 sein Zeitgenosse Sigebert von Gemblours schrieb: »*Claruit hoc tempore in Italia Guido Aretinus, multi inter musicos nominis*«, sondern es muss mit jenem »gewissen Guido« ein anderer dieses Namens gemeint sein. Neben dieser Quelle über G.'s Reise nach Bremen, welche als die älteste, von den späteren Chronisten ohne Kritik reproducirte die wichtigste ist, sei noch der Vollständigkeit wegen die Mittheilung des Hamburger Geschichtschreibers Albert Crantz erwähnt: »*Quo tempore* (d. h. zur Zeit des

*) Angeloni „*Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*" *Parigi, appresso l'autore*, eine umfangreiche, mehr durch die panegyrische als durch wissenschaftliche Behandlung des Stoffes bemerkenswerthe Arbeit.

**) Bei Angeloni: Tedaldo, bei Gerbert: Teudaldus. Burney wie Fétis schreiben „Theobald", ohne jedoch die von Gerbert abweichende Schreibweise zu motiviren.

***) Dem vom Chron. Slavorum und dem Chron. Alberti Stadensis übereinstimmend bestätigten Todestage seines Vorgängers Libentius II.

Digitized by Google

Kaisers Konrad) *floruit Guido musicus per Italiam qui multas lustrabat provincias, emendans corruptam et adulterinam musicam, quum traderet pueris per flexuras articulorum in manibus discernere cantum.«* Gerbert führt sie in seinem Werke »*de cantu et musica sacra*« I. S. 283 und II. S. 48 als Beweis für G.'s Aufenthalt in Bremen an und stützt sich dabei auf die Worte »*multas provincias*«, scheint jedoch das vorhergehende »*per Italiam*« übersehen zu haben, welches gerade dem Zweifel an G.'s Wirksamkeit ausserhalb Italiens neue Nahrung giebt und jene »Provinzen« des Albert Crantz, sowie die »*prolixi fines*« in G.'s Briefe an Michael in einer engeren, mehr localen Beziehung erscheinen lässt. Uebrigens wissen die italienischen Schriftsteller jener Zeit nichts von G.'s Aufenthalt in Deutschland und ebenso wenig findet sich in den Annalen deutscher Stifter, die er hätte berühren müssen, eine desfallsige Angabe, wodurch denn die Glaubwürdigkeit des ganzen Factums auf ein äusserst geringes Maass reducirt ist.

Das Gebiet der Sage und Hypothese verlassend, finden wir G. im Benedictinerkloster zu Arezzo wieder, woselbst der von Pomposa vertriebene Flüchtling eine gastliche Aufnahme gefunden hatte. Hier war es, wo er eine dreimalige Aufforderung vom Papst Johann XIX. erhielt, zu ihm nach Rom zu kommen — »*tribus me ad se nuntiis invitavit*«, wie er in seinem Briefe an Michael schreibt — und ihm die Vortheile seiner Gesang-Unterrichtsmethode zu erklären. Diese Reise hatte einen vollständigen Erfolg, denn alsbald nach seiner Ankunft wurde G. vom Papst empfangen; der Gesangunterricht begann, und nach kurzer Zeit schon in der ersten Lection war der hohe Schüler im Stande, den Ton einer Antiphonie selbst zu finden und zu singen. Darüber entzückt, drang er sogar in G., Rom zu seinem Aufenthaltsort zu machen, was dieser jedoch in Anbetracht seiner durch die Sommerhitze gestörten Gesundheit ablehnen musste. Nebenher aber hatte er auch in Rom seinen ehemaligen Obern, den Abt von Pomposa wiedergetroffen, welcher ihm sein Bedauern aussprach, vor Zeiten den Stimmen der Verläumder Gehör gegeben zu haben, und ihm gleichzeitig die Vortheile des klösterlichen Lebens so anziehend schilderte, dass sich G. entschloss, mit ihm nach Pomposa zurückzukehren. Ob er diesen Entschluss unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Rom ausgeführt, wird dadurch fraglich, dass er in dem zur selben Zeit geschriebenen Brief an den Mönch Michael diesem seine Methode aufs ausführlichste auseinandersetzt, was ihm wohl unnöthig erschienen wäre, wenn er die Aussicht gehabt hätte, baldigst mit ihm in persönlichen Verkehr zu treten.

Hiermit sind die authentischen Angaben über G.'s Leben erschöpft; alles Weitere beruht nur auf Conjecturen. Dass G. in Arezzo geboren ist, kann kaum bezweifelt werden, da er auf fünfunddreissig, seine sämmtlichen Werke umfassenden Manuscripten als »Guido Aretinus« oder auch nur schlechthin als »Aretinus« figurirt. Mazzuchelli in seinen »*Scrittori d'Italia*« will sogar wissen, dass er der Familie Donati angehört habe, und stützt sich dabei auf eine handschriftliche Note vor einem Exemplar der Sonette des »*Fra Guitton d'Arezzo*«. Gleichwohl erhoben sich noch im vorigen Jahrhundert Zweifel über seinen Geburtsort, nachdem im Jahre 1768 der Italiener Paolo Serra unter den Handschriften der Königin Christine von Schweden in der vaticanischen Bibliothek einen »*Tractatus Guidonis Augiensis*« entdeckt hatte, welcher mit dem Micrologus seinem Inhalte nach völlig übereinstimmt. Hier liegt aller Wahrscheinlichkeit nach eine Verwechselung mit dem Abte Berno vor, welcher in Gerbert's Sammlung den Beinamen Augiensis führt und zwar vom Kloster Augia dives (Reichenau), wo er Abt war. Wenn ferner aus dem Titel von vier anderen Handschriften der vaticanischen Bibliothek »*Guidonis augensis aretini libri de musica*« gefolgert wird, dass G. dem Kloster Auge in der Nähe der Stadt Eu in der Normandie angehört habe — woraus dann weiter geschlossen wurde, dass G. in der Normandie geboren sei — so ist hier ein Anachronismus im Spiele, denn das »*Monasterium Augense*« ist (nach Mabillon's

Digitized by Google

»Annalen der Benedictiner«) erst im J. 1059 gegründet. Die Zeit seiner Geburt ist wenigstens annäherungsweise zu bestimmen, sowohl durch das vorhin erwähnte Zeugniss des Sigebert von Gemblours, nach welchem G. schon im J. 1028 ein berühmter Mann war, als auch durch das noch präcisere des Baronius. Dieser nämlich citirt in seinen »*Annales ecclesiae*« ein Manuscript, enthaltend die Briefe G.'s, mit den Worten: »*Explicit Micrologus Guidonis suae aetatis anno XXXIV, Johanne XX. romanam gubernante ecclesiam*«. — Johann XX. (richtiger XIX.) bestieg aber im Aug. 1024 den päpstlichen Stuhl und starb im J. 1033, so dass die Geburt G.'s in den Zeitraum von den Jahren 990 bis 999 mit Sicherheit gesetzt werden kann. Ueber die Zeit und den Ort seines Todes gingen und gehen noch heute die Meinungen in ähnlicher Weise auseinander, wie in Bezug auf sein Leben. Höchst glaubwürdig erscheint die Angabe der Chronisten des Camaldulenserordens, insbesondere des Ziegelbauer (*Centifolium camaldulense XXXVIII)* und Costadoni (*Annales camaldulenses anno* 1034), dass G. als Prior des Camaldulenserklosters Avellana (*monasterium Fontis Avellanae)* am 17. Mai des Jahres 1050 gestorben ist. Wenn auch jene beiden noch im Manuscript existirenden Quellen in der Angabe des Zeitpunktes von G.'s Wahl zum Prior von einander abweichen, so stimmen sie doch in Bezug auf den oben angegebenen Todestag überein, ebenso in Bezug auf das Jahr 1030, in welchem G. vom Gründer des Klosters zu seinem Gehülfen und Stellvertreter erwählt sein soll. Letzteres Zeugniss lässt nicht allein die Angabe eines älteren Cataloges der Prioren von Avellana, nach welchem im J. 1025 ein Guido zu dieser Würde erhoben wäre, durchaus unglaubwürdig erscheinen, sondern es rechtfertigt auch die Behauptung der Camaldulenser, welche den G. gar nicht als Benedictiner gelten lassen wollen, ihn vielmehr für sich in Anspruch nehmen. Ein Portrait G.'s im Refectorium des Klosters von Avellana mit der Inschrift »*Beatus Guido, inventor musicae*« erhöht noch die Wahrscheinlichkeit ihrer Behauptung, auch kann die dem G. in die Hand gegebene Papierrolle mit der eckigen Choralnote aus einer mehrere Jahrhunderte späteren Zeit nichts gegen die Echtheit des Bildes beweisen, da man sich bekanntlich im Mittelalter und noch weit in die Renaissancezeit hinein nicht scheute, Bilder stückweise zu übermalen und zeitgemäss mit Zuthaten auszustatten. Endlich spricht für die Meinung der Camaldulenser das Factum, dass die Annalen der Benedictiner den G. gänzlich mit Schweigen übergehen, was schlechterdings nicht zu erklären ist, sobald der Vielgefeierte ihr Ordensbruder war.

Bietet schon die Untersuchung der Lebensumstände des G. mancherlei Schwierigkeiten, so werden diese noch grösser, wenn es sich darum handelt, einen klaren Einblick in seine Wirksamkeit zu erhalten. Denn bei dem Stande der Wissenschaft im 11. Jahrhundert und bei der ausserordentlichen und vereinzelten Stellung G.'s, welcher als der erste die Klosterzelle verliess, um das Evangelium der musikalischen Praxis nach seinen allerdings schwachen Kräften »allen Völkern« zu predigen, konnte es nicht ausbleiben, dass man ihm eine Menge von Erfindungen zuschrieb, welche theils von seinen Vorgängern, theils von seinen Nachfolgern ausgegangen sind. Burney (in seiner »*general history of Music*« II.) sagt darüber sehr richtig: »Wenn die grossen Musiker des Alterthums, deren Namen unserem Ohr so vertraut sind, nicht gleichzeitig Dichter gewesen wären, so würde die Zeit ihr Andenken längst verwischt haben . . . Guido indessen ist einer von jenen durchs Schicksal begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Nachkommen keine Grenzen kennt. Er wurde lange im Reiche der Musik als Oberherr angesehen, dem alle herrenlosen Sachen zufallen mussten, nicht blos solche, auf die er ein anerkanntes und selbständiges Recht hatte, sondern auch das, was irgend ein Zufall in die Hände seiner Verehrer gespielt. Und sind einmal die Menschen in einem derartigen Zuge von Freigebigkeit, ohne durch Neid oder Nebenbuhler-Ansprüche zurückgehalten zu werden, so warten sie nicht, bis der Klingelbeutel

Digitized by Google

umhergereicht wird, sondern sie geben frei und unaufgefordert, was sie ohne Mühe finden und ohne Bedauern entbehren können.« In der That wurde mit G.'s Namen von Abschreibern und Historiographen der frühesten Zeiten bis zu den Compilatoren des 17. Jahrhunderts — unter denen der Jesuitenpater Kircher, Verfasser der »*Musurgia universalis*«, einer der fleissigsten aber auch der leichtsinnigsten war — der ärgste Missbrauch getrieben; selbst noch Rousseau hat es nicht vermieden, gewisse, mit G.'s eigenen Worten in Widerspruch stehende Traditionen zu wiederholen, und erst der gründlichen Forschung des vorigen Jahrhunderts, eines Forkel und Burney, ist es gelungen, die Verdienste G.'s auf ihr richtiges Maass zurückzuführen. Noch im gegenwärtigen Jahrhundert wurde von einem Landsmanne des Aretiners, Luigi Angeloni (»*Sopra la vita etc. di Guido d'Arezzo*«), der Versuch gemacht, denselben zum Theil wieder in seine alten Entdeckerwürden einzusetzen, doch auch er fand in Kiesewetter und Bottée de Toulmont Gegner von solchem Gewicht, dass sein Bestreben erfolglos bleiben musste. Nach Angeloni, der am liebsten dem G. seinen alten Namen eines »Erfinders der Musik« erhalten sehen möchte, hatte vor G.'s Zeit in Italien die grösste Unwissenheit und Finsterniss, wie in allen Culturzweigen, so auch in musikalischen Dingen geherrscht; der Geschichtschreiber Muratori berichtet dagegen nur, »dass die Musik im Laufe des 11. Jahrhunderts einen Zuwachs erhielt durch Guido von Arezzo, einen Mönch von Pomposa, der gegen 1022 blühte« und wenn G. selbst in seiner Epistel an den Mönch Michael von den vielen ihm bekannten scharfsinnigen Philosophen spricht, »welche mit Hülfe italienischer, gallischer, germanischer und selbst griechischer Lehrer die Musik studirten«, so erscheint die ihm von seinen Lobrednern zugewiesene Ausnahmestellung als durchaus ungerechtfertigt. Vor allem ist nicht zu übersehen, dass seit Gregor dem Grossen, welcher seinerseits schon die Kirchentonarten als Erbstücke der griechischen Musik vorgefunden hatte, der Gesang in der christlichen Kirche unausgesetzt gepflegt worden war, wie denn auch durch ihn die Benennung der Töne mittelst der sieben ersten Buchstaben des Alphabets, sowie die Neumenschrift mit ihren, das Auf- und Absteigen der Stimme versinnlichenden Zeichen in den Gesangbüchern des lateinischen Ritus eingeführt ist, woselbst sie sich bis weit über G.'s Zeit hinaus erhalten hat, ja bis ins 14. Jahrhundert, nachdem die moderne Notenschrift längst erfunden und ausgebildet war.

Soviel über G.'s Stellung zu seiner Zeit im Allgemeinen. An einzelnen Erfindungen sind ihm mit Unrecht zugeschrieben: 1) Das Gamma (*Γ*), der tiefste Ton seiner Tonreihe; noch Glarean, der geachtetste Musikschriftsteller der Renaissancezeit, berichtet in seinem Dodekachordon (Basel, 1547), dass G. auf die unterste Linie seines Systems den Ton *ut* gesetzt und ihn den Griechen zu Ehren Gamma genannt habe, während G. selbst in seinem Micrologus Cap. II das Gamma als »von den Neueren hinzugefügt« (»*a modernis adjunctum*«) bezeichnet. 2) Die Notation durch Buchstaben des lateinischen Alphabets, welche, wie erwähnt, schon von dem hlg. Gregor zur Bezeichnung der Töne benutzt wurden. 3) Das Monochord (ist bei Guido kein anderes als bei Boëtius). 4) Die Lehre von den Tropen (Modis oder Tonarten) stammt von Gregor d. Gr. 5) Die Diaphonie erscheint bei G. kaum weiter ausgebildet als ein Jahrhundert früher bei Hucbald; nur schien ihm dessen Quarten-, Quinten- und Octaven-Organum zu hart, und er schlägt eine weichere Diaphonie vor, welche er die seinige nennt (»*nostra vero mollior*«), wo die Quarte den wichtigsten Platz einnimmt, und sich die Stimmen zum Schluss einander nähern, um im Einklang auszutönen. 6) Das Clavier, Polyplectron oder Spinett (kann schon deshalb nicht von G. erfunden sein, weil es als Unterrichtsmittel das Monochord bei ihm verdrängt haben würde). 7) Die Solmisation oder die Benennung der sechs ersten Töne der Tonreihe durch die Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la.* Hierüber findet sich in keinem seiner Tractate etwas Bestimmtes; nur in den »*Musicae regulae rythmicae*« stehen sie über den Tönen

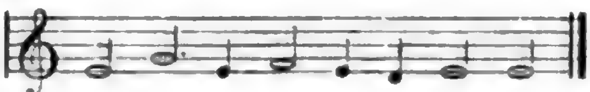
Digitized by Google

der Scala von Γ—*aa*. G. wollte die bekannte Hymne auf Johannes den Täufer

C D F DE D	*D D C D E E*
Ut que-ant la - xis	re - so - na - re fi - bris
EFG E D EC D	*F G a G FED D*
Mi - ra ges - to - rum	fa - mu - li tu - o - rum
Ga GFE F G D	*a G a F Ga a*
Sol - ve pol - lu - ti	la - bi - i re - a - tum

GF E D CE D
Sanc - te Jo - an - nes

lediglich als Hülfsmittel benutzen, um dem Schüler das Intervallverhältniss der Kirchentonarten (Octavengattungen) einzuprägen, ihm die Fertigkeit beizubringen, jeden gehörten Ton richtig aufzufassen, nicht seiner Tonhöhe, sondern seiner *proprietas* nach, d. h. dem Verhältniss nach, in welchem er zu den übrigen Tönen einer musikalischen Phrase steht, wie wenn man heute von einer Tonphrase angeben soll, ob ihr Schlusston die Quinte, Terz etc. ist. Dass G. seinen Silben keine andere Bedeutung gegeben und sie niemals auf eine bestimmte Tonhöhe bezogen hat, ist von Raymund Schlecht (Caecilia, Organ für kath. Kirchenmusik, Jahrg. 1873) ausführlich und mit dem Hinweis auf G.'s eigene Worte dargelegt. Es heisst nämlich im Briefe an Michael: »*Si quis itaque uniuscuiusque particulae* (des Hymnus) *caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit indubitanter incipiat, easdem sex voces, ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit*«, d. h. »wenn er die sechs Zeilen durcheinander und ausser Zusammenhang singen kann, dann braucht er, wenn er den Ton *A* in irgend einer Melodie sieht, nur das »*Labii reatum*«, bei *F* nur das »*famuli tuorum*« sich ins Gedächtniss zu rufen, um die folgenden Intervalle richtig zu treffen. — »*Audiens quoque aliquam neumam sine descriptione, perpende, quae harum particularum ejus fini melius aptetur, ita ut finalis vox neumae et principalis particulae aequisonae sint.*« Wäre z. B. der Schluss einer »gehörten« Melodie oder eines Melodiesatzes *(neuma)* folgender:



so muss der Schüler versuchen, welche Zeile des Hymnus sich ihm am besten anpasst. Legt er »*Famuli tuorum*« an, so erhält er:

und merkt alsbald die Nicht-Uebereinstimmung; so auch beim Versuch mit den übrigen Zeilen des Hymnus, ausgenommen bei »*Mira gestorum*«, wo er fühlen wird, dass der Schlusston des Neuma und die »*principalis particulae*«, der Anfang der Hymnenzeile, gleichklingend *(aequisonae)* sind:

Digitized by Google

und wissen, dass die gehörte Melodie mit *E* schliesst. 8) **Das Solmisations-System nach Hexachorden und Mutationen**, welches sowohl von Engelbert von Admont (13. Jahrh.), als auch schon im J. 1112 von Sigebert von Gemblours als eine Erfindung des G. bezeichnet wurde, ist weder in dessen eigenen Schriften, noch auch in denen seiner nächsten Nachfolger (z. B. des Joh. Cotton) erwähnt. Vielmehr sprechen seine eigenen Worte (Micrologus, Cap. 5) dafür, dass sein System überall auf der Octave beruhte: »*Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum diem eumdem dicamus; ita octavas semper voces easdem esse figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus. Unde verissime poeta**) *dixit esse septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est adjectio sed earumdem renovatio et repetitio*« . . . . . »*Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces* . . . . . *Septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas; septem autem litteris dupliciter sed dissimiliter designantur, hoc modo:*

a b c d

Γ A B C D E F G a b c d e f g a b c d.«

Erst Mitte des 12. Jahrhunderts entstand in den Singeschulen folgendes Solmisations-Schema:

ee	—	—	—	—	—	—	la
dd	—	—	—	—	—	la	sol
cc	—	—	—	—	—	sol	fa
hh	—	—	—	—	—	—	mi
bb	—	—	—	—	—	fa	—
aa	—	—	—	—	la	mi	re
g	—	—	—	—	sol	re	ut
f	—	—	—	—	fa	ut	—
e	—	—	—	la	mi	—	—
d	—	—	la	sol	re	—	—
c	—	—	sol	fa	ut	—	—
h	—	—	—	mi	—	—	—
b	—	—	fa	—	—	—	—
a	—	la	mi	re	—	—	—
G	—	sol	re	ut	—	—	—
F	—	fa	ut	—	—	—	—
E	la	mi	—	—	—	—	—
D	sol	re	—	—	—	—	—
C	fa	ut	—	—	—	—	—
B	mi	—	—	—	—	—	—
A	re	—	—	—	—	—	—
Γ	ut	—	—	—	—	—	—

H. naturale. H. molle. Hexachordum durum.

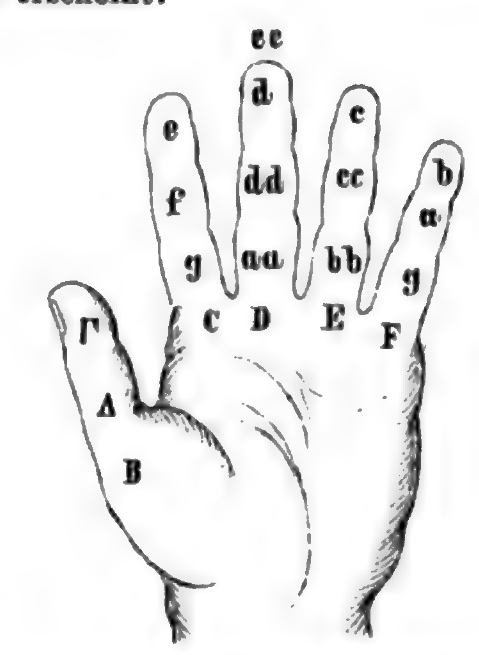
Die Hauptschwierigkeit dieses Solmisations-Systems bestand in der **Mutation**, d. h. dem Wechsel der Silben, welcher nöthig wurde, um beim Uebergang von einem Hexachord in das andere dem *mi-fa*, welche Silben immer den Halbtonschritt bezeichneten, seinen Platz zu erhalten. Ja sogar musste beim Aufsteigen schon der dem Halbtonschritt vorhergehende Ton, beim Absteigen die beiden vorhergehenden Töne ihre Namen wechseln. Die Schwierigkeiten dieser Methode, der verschiedenen Silbenbenennungen für denselben Ton, je nach dem Hexachord, welchem er angehörte (so hies z. B. der zweite Ton des *Hexachor-*

*) Virgil.

Digitized by Google

dum molle G-sol-re-ut, der dritte *a-la-mi-re)*, wurden schon frühzeitig empfunden, wie denn ein mittelalterlicher Schriftsteller die Solmisation ein »*crux tenellorum puerorum*« nennt; gleichwohl blieb sie noch bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts in Gebrauch, wo sie in Buttstedt den letzten Vertheidiger, in Mattheson dagegen einen Gegner fand, dessen Angriffen sie nicht zu widerstehen vermochte.

9) Auch in Bezug auf die sogenannte **harmonische** oder **Guidonische Hand** findet sich in G.'s Werken nicht die leiseste Andeutung, wenn sie auch bald nach seinem Tode in einem Werke des Abtes Wilhelm von Hirschau, »*De musica et tonis*«, in folgender Abbildung erscheint:



Die Guidonische Hand bezweckt nichts weiter, als die Namen und die Reihenfolge der neunzehn Töne (ohne das ♮ und das *ee*, welches letztere über den Mittelfinger gesetzt wurde) dem Schüler einzuprägen, indem man einem jeden derselben seinen Platz auf einem der neunzehn Gelenke der Hand anwies: das obere Glied des Daumens bekam das Gamma, hierauf fuhr man herab, dann quer hinüber, am kleinen Finger hinauf, an den oberen Gliedern der folgenden drei entlang, am Zeigefinger wieder herab u. s. w. im Kreise. Auch diese Erfindung hatte einen unverhältnissmässigen Erfolg und wurde von Späteren vielfach in anderer Weise wiederholt, so in Henri Faber's »*Ad musicam practicam introductio*« (1571), wo jeder der drei Mittelfinger einen von unten aufsteigenden Tetrachord repräsentirt und mit einem Schlüssel versehen ist.

Dies sind die wichtigsten unter den Erfindungen, welche dem G. mit Unrecht zugeschrieben worden sind; seine wirklichen Entdeckungen oder Verbesserungen bestehen:

1) in einer neuen Unterrichtsmethode zum Vom-Blatte-Singen und

2) in der Einführung der Linien sowie der Benutzung der Zwischenräume (Spatien) bei Notirung der Gesänge, und es gereicht ihm zu besonderer Ehre, jene Dinge nicht nur erdacht, sondern auch seine Methode — in dem »Micrologus«, dem »Briefe an Michael« und in dem Prologe seines Antiphonars — mit Klarheit dargelegt zu haben, wenngleich sein Latein, der damaligen Zeit gemäss, kein elegantes ist — soweit wenigstens dem von dem Fürstabt Gerbert zu St. Blasien publicirten und von den unzweifelhaft echten Manuscripten der Pariser Bibliothek (vormals in der Abtei St. Evroult) nicht selten abweichenden Texte zu trauen ist.

Von den seit Alters her unter G.'s Namen cursirenden Schriften über Musik — welche begreiflicherweise nicht minder zahlreich waren, als die ihm zugeschriebenen Entdeckungen und Erfindungen — wählte Gerbert für seine gegen Ende des vorigen Jahrhunderts veranstaltete Ausgabe der »*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potentissimum*« (Band II.) die folgenden, von ihm für echt gehaltenen: 1) *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae*, dem Bischof Teudaldus von Arezzo gewidmet, wo in 20 Capiteln eine Theorie der Musik, nicht wie bei seinen Vorgängern von philosophischen, sondern von praktischen Gesichtspunkten ausgehend, dargestellt ist. 2) *Musicae Guidonis regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae*, Regeln in gereimten Versen, welche den Inhalt des vorigen Werkes resumiren. 3) *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolatae*, mit angeführtem ausführlicherem Tractate *Epilogus de modorum formulis*, welcher letztere, nach seinem

Digitized by Google

von dem übrigen abweichenden Styl*) zu urtheilen, nicht von G. ist. 4) *Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu***) *directa*, giebt über G.'s Lebensverhältnisse, sowie über seine Lehrmethode mannigfachen Aufschluss. 5) *Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis.* 6) *Quomodo de arithmetica procedit musica.* Die Echtheit dieser beiden Tractate wird allgemein, die des letzteren sogar von Gerbert bezweifelt. Das wichtigste Guidonische Manuscript aber war dem Gerbert noch unbekannt: der *Cod. Biblioth. Uticensis* (der sog. Codex von St. Evroult, gegenwärtig in der Pariser Bibliothek), welcher neben den kleineren Abhandlungen »*De modorum formulis*«, »*Epilogus de modorum formulis*« und »*Mensura Boëtii*« ein unzweifelhaft von G. stammendes Antiphonar und Graduale nebst Psalter enthält, letztere nach dem von G. erdachten und beschriebenen verbesserten System mit Neumen auf vier Linien (die obere grün, die zweite von unten roth, die übrigen nur mit dem Griffel gerissen) und mit Benutzung der Zwischenräume notirt.

Diese Vereinfachung des Liniensystems, verbunden mit der vorhin erwähnten Verwendung der Silben *ut, re, mi, fa, sol*, bildet das ganze Geheimniss der Guidonischen Unterrichtsmethode. Durch die erstere wurde allerdings kein geringer Fortschritt erzielt, wenn man sich die Schwierigkeiten vergegenwärtigt, welche das Zuviel oder Zuwenig der Linien dem Lernenden bereiteten, jenachdem für jede Note eine besondere Linie genommen und durch das Gewirre der Linien eine schnelle Uebersicht unmöglich gemacht wurde, oder aber man sich mit einer einzigen Linie begnügte, wo dann die richtige Entzifferung der grösstentheils in der Luft schwebenden Tonzeichen fast nur vom Zufall abhängig war. Uebrigens ist der Charakter der reformatorischen Bestrebungen G.'s keineswegs ein radicaler. Mit der zu seiner Zeit gebräuchlichen Notenschrift, den Buchstaben für die Schule, den Neumen für die Kirche und die Choralbücher, hat er keinerlei Veränderung vorgenommen. Er erklärt sich mit Vorliebe für die Buchstaben:

»*Solis litteris notare optime probavimus*«,

hält aber die Neumen nicht für entbehrlich:

»*Causa vero breviandi neumae solent fieri*
Quae si curiosae fiant habentur pro litteris.«

d. h. wenn ihr Steigen und Fallen durch Linien klar gemacht ist:

»*Hoc si modo disponantur litterae cum lineis*«

a
G ————————————
F
E ————————————
D
C ————————————
B
A ————————————

Dass Guido den C- und F-Schlüssel, sowie die farbigen Linien erfunden und eingeführt habe, glaubt Forkel aus folgenden Worten im Prolog zu seinem Antiphonar schliessen zu dürfen:

»*Ut proprietas sonorum discernatur clarius*
Quasdam lineas signamus variis coloribus
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus.«

Jedenfalls legte G. ein besonderes Gewicht auf die Verdeutlichung der Neumen durch Buchstabe und Farbe, ohne welche sie einem Brunnen zu vergleichen

*) Kiesewetter.
**) d. h. über die Art und Weise, eine unbekannte Melodie ohne Hülfe des Lehrers oder eines Instrumentes sich einzuprägen.

Digitized by Google

seien, dessen noch so reichliches Wasser Niemandem nütze, wenn kein Strick zum Schöpfen vorhanden ist:

»At si littera vel color neumis non intererit
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus
Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.«

Auch noch die ältere, schon bei Hucbald vorkommende Notation mittelst Trennung und Aufschichtung der Textes-Silben in sieben Linien ohne Benützung der Spatien findet sich bei G. im Microlog; Noten im modernen Sinne hat er nicht gekannt und eben so wenig Punkte; Angeloni freilich bezieht, wie schon Pater Kircher, alles, was G. von »Neumen« sagt, auf »Noten«, während bei ihm die Neumen als Notenzeichen stets nur durch den Plural »Neumae« ausgedrückt sind, der Singular »Neuma« aber eine melodische Phrase bedeutet. Auch das bei G. häufig vorkommende Wort *»nota«* giebt keinen Anhaltspunkt zur Widerlegung der obigen Behauptung, da es bald für *»vox«*, bald für *»neuma«*, *»signum«*, *»littera«* etc. gebraucht ist.

G.'s grosses und unbestreitbares Verdienst besteht darin, dass er zuerst die Nothwendigkeit erkannte, die philosophischen und mathematischen Speculationen seiner Vorgänger wenigstens theilweise in einer Kunst aufzugeben, in welcher die Praxis einen so wichtigen Platz einnimmt. Der Eifer für seine Kunst, der Scharfsinn, mit welchem er die musikalische Noth seiner Zeit begriff und das Bedürfniss, den von ihm gefundenen Weg zur Besserung aller Welt zu zeigen, machen ihn zu einer ebenso achtungswerthen wie sympathischen Erscheinung der gesammten Musikgeschichte. Sobald er sich über das rein praktische Gebiet hinausbegiebt, bleibt auch er allerdings nicht frei von jener Beschränktheit, welche die Geistesarbeit des Mittelalters selbst in den strebsamsten Epochen kennzeichnet. So empfiehlt er eine Methode, Melodien zu erfinden, indem man die Vocale a e i o u, die ja in keiner Silbe fehlen, wiederholt der Reihe nach unter die Tonzeichen des Monochords schreibt, wonach dann jedes geschriebene Wort gesungen werden könne *(»quod ad cantum redigitur omne quod scribitur«)* — ein Verfahren, welches heutzutage nur Lächeln erregen würde. Wenn aber G. trotz dieser »Homunculus-Melodiebildung in der Retorte der fünf Vocale« (wie sie Ambros im zweiten Theile seiner Geschichte der Musik sehr treffend benannt hat) verlangt, dass die Töne des Gesanges den durch die Worte ausgedrückten Empfindungen entsprechen *(»ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae« etc.)* — wenn er ferner mit unerbittlicher Strenge gegen die Oberflächlichkeit des Virtuosenthums zu Felde zieht,*) welches sich damals wie zu allen Zeiten durch Eitelkeit und Missgunst gegen Neuerungen unvortheilhaft auszeichnete, so beweist er damit eine für jene Zeit ungewöhnliche Weite seines künstlerischen Horizontes; man wird seinem musikalischen Charakter eine gewisse Grossartigkeit nicht absprechen dürfen, vielmehr zugeben müssen, dass er, wie durch seine Leistungen, so auch durch seine Tendenz in der Geschichte der Culturbestrebungen des Mittelalters einen der wichtigsten Plätze einnimmt, und dass die ihm bis auf den heutigen Tag erwiesene Ehre — auch ein Monument ist ihm vor einigen Jahren in seiner Vaterstadt Arezzo errichtet worden — keineswegs eine unverdiente ist.

Näheres über Guido findet man in Angeloni's Dissertation *»sopra la vita le opere ed il sapere di Guido«* und in der darauf bezüglichen Schrift Kiesewetter's, welche letztere das Studium der ersteren beinahe überflüssig macht. Ferner bei Bottée de Toulmon *»Notice sur Guido d'Arezzo« tome XIII. des mémoires de la Société royale des Antiquaires de France.* Endlich

*) *„Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores“* heisst es im Prolog zu den *„regulae de ignoto cantu“* und im Anfang des versificirten Prologs:

„Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica.
Nam qui facit quod non sapit, definitur bestia.“

Digitized by Google

bei Forkel (allgemeine Geschichte der Musik, Band II), Burney *(a general history of music* II, 2), Fétis »*Biographie des musiciens*« und De la Borde »*Essai sur la musique*« III, S. 345. W. Langhans.

Guidon (französ.), der Notenzeiger, s. Custos.

Guidonius, Joannes, holländischer Gelehrter, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts wirkte, schrieb: »*Minervalia, in quibis scientiae praeconium atque ignorantiae socordia consideratur, artium liberalium in musicen decertatio lepida appingitur*« (Mastricht, 1554). †

Guidonische Hand, s. Guido von Arezzo.

Guidonische oder **aretinische Silben**, s. Guido von Arezzo.

Guidonisches System, s. Guido von Arezzo.

Guignon, Jean Pierre, berühmter französischer Violinvirtuose, geboren am 10. Febr. 1702 zu Turin, trieb zu Paris als Knabe anfangs Violoncelloübungen, wandte sich aber dann der Violine mit solchem Erfolge zu, dass er sogar für Leclair ein Nebenbuhler wurde. Seit 1733 im Dienste des Königs, wurde er Violinlehrer des Dauphins (nachmaligen Königs Ludwig XV.) und erhielt 1741 den Titel eines *Roi des violons et des ménétriers*, den er 1773 wieder ablegte, da er selbst im Processwege keines der alten damit verbundenen Vorrechte behaupten konnte. Mit ihm hörte dieser Titel dann auch gänzlich auf. G. selbst starb am 30. Jan. 1774 zu Versailles am Schlagflusse. Als Componist hat er mehrere Bücher Sonaten, Duos, Trios und Concerte veröffentlicht.

Guillaume de Machau oder de Machaut, altfranzösischer Dichter und Musiker, geboren um 1284 im Dorfe Machau bei Rethel in der Champagne, trat 1301 in die Dienste Johanna's von Navarra, Gemahlin Philipp's des Schönen von Frankreich, und 1307 als Kammerdiener in die des Königs. Im J. 1316 wurde er Geheimschreiber Johann's von Luxemburg, Königs von Böhmen, nach dessen Tode 1346 in der Schlacht von Crecy ihn Bona von Luxemburg, Herzogin von der Normandie, in Dienst nahm. Nach deren Ableben beim Herzog Johann von der Normandie, nachmaligem Könige Johann von Frankreich als Geheimschreiber, hatte er diese Stelle auch noch bei dem Nachfolger desselben, Karl V., inne. Er lebte 1369 noch, da er in seinem Werke »*La prise d'Alexandrie*« noch der Ende jenes Jahres fallenden Ermordung des Königs Peter von Jerusalem und Cypern Erwähnung thut. — Zahlreiche Compositionen G.'s, als zwei- und dreistimmige französische und lateinische Motetten, Rondeaux, Balladen, scherzhafte Chansons und eine Krönungsmesse für Karl V. bewahrt die Manuscriptensammlung der Pariser Bibliothek. Perne hat letztere Messe in die moderne Notation übertragen. Ein gleichfalls erhalten gebliebenes Gedicht G.'s »*Li temps pastour*« handelt u. A. auch von den im 14. Jahrhundert im Gebrauche gewesenen Instrumenten.

Guillaume, Edme, zu Ende des 16. Jahrhunderts Canonicus zu Auxerre, erfand um 1590 die Kunst, das Cornett in Schlangenform zu winden. Von dem ersten Gebrauch eines so gewundenen Instruments in dem Hause G.'s berichtet der Abbé Lebeuf Tom. I. p. 643 seiner Geschichte von Auxerre. Diese Erfindung soll die Erbauung des Serpent (s. d.) angebahnt haben. †

Guilliaud, Maximilien, französischer Tonkünstler aus Châlons sur Saône und als Musiker in der Saint-Chapelle zu Paris angestellt, veröffentlichte einen »*Traité de musique*« (Paris, 1554), den er dem damaligen königl. Kapellmeister zu Paris, Claude de Sermisy, zueignete. Einige seiner Messen findet man auch noch unter den 12 vierstimmigen Messen, die ebenfalls 1554 zu Paris erschienen. †

Guillemain, Gabriel, französischer Violinvirtuose und Componist, geboren am 15. Novbr. 1705 zu Paris, scheint seine Tüchtigkeit dem eifrigen Studium der Werke Corelli's gedankt zu haben. Im J. 1738 wurde er Violinist der Kapelle und Kammermusik des Königs und componirte 1749 für die Bühne

Digitized by Google

das sehr beifällig aufgenommene Divertissement »*La cabale*«, ausserdem noch für sehr schwer und bizarr erachtete Violin-Sonaten, Trios u. s. w. Melancholischen und scheuen Charakters wagte er nicht, im *Concert spirituel* aufzutreten, und als er am 1. Octbr. 1770 in dienstlichen Angelegenheiten sich von Paris nach Versailles begab, legte er in einem Anfalle von Wahnsinn sogar Hand an sich selbst, indem er sich in der Nähe von Châville durch vierzehn Messerstiche tödtete.

Guillet, Charles de, flandrischer Componist und Musikgelehrter der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Brügge, woselbst er wahrscheinlich auch geboren war, und veröffentlichte 1610 »24 *Fantaisies selon l'ordre des douze modes*«, welche gemäss den Regeln des Zarlino gesetzt waren. Die Manuscriptensammlung der Hofbibliothek zu Wien besitzt von ihm handschriftlich eine »*Institution harmonique*« in drei Büchern.

Guillon, de, vortrefflicher französischer Dilettant, der mit grosser Fertigkeit Violine und Fagott spielte. Bis zur Zeit der Revolution war er Infanterieofficier der königl. Armee und gab von seiner Composition, 1780 in Lyon, später in Paris Violin-Quartette, Duette und Soli heraus. Er hinterliess u. A. auch ein Fagottconcert, das aber nicht im Druck erschienen sein dürfte.

Guillon, Albert, geschickter französischer Componist, geboren zu Meaux im J. 1801, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Pariser Conservatorium, wo er für einen der ausgezeichnetsten Schüler galt und mehrere Compositionspreise davontrug. Auch in der Folge schuf er auf fast allen Compositionsgebieten überaus Bemerkenswerthes, starb aber 1854 zu Venedig, ohne seinem Rufe auch im Auslande Geltung verschafft zu haben.

Guillon, Henri Charles, französischer Vocal- und Instrumentalcomponist, lebte um 1730 als praktischer Musiker und Musiklehrer zu Paris und hat zahlreiche Gesangssachen, Stücke für Violine, Flöte u. s. w. geschrieben und veröffentlicht.

Guillou, Joseph, vorzüglicher französischer Flötenvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren 1786 zu Paris, kam mit elf Jahren auf das Conservatorium seiner Geburtsstadt und wurde dort von Devienne, später auch von Wunderlich im Flötenspiel unterrichtet. Mit dem ersten Preise ausgezeichnet, verliess er 1808 das Institut, musste aber bis 1815 warten, ehe er Anstellung als zweiter Flötist im Orchester der Grossen Oper und in der königl. Kapelle erhielt. Ein Jahr später wurde er Lehrer seines Instruments am Conservatorium und rückte nach Tulou's Abgange auch zum ersten Flötisten der Oper auf. Schlechte Vermögensumstände veranlassten ihn 1830 zu Concertreisen, und er besuchte Belgien, Berlin, Hamburg, Stockholm u. s. w. In St. Petersburg liess er sich endlich nieder, betrieb aber weniger die Musik als die Färberei. Später wandte er sich der Musikschriftstellerei zu und starb im Septbr. 1853 zu St. Petersburg. Concerte, Duos, Fantasien, Variationen u. s. w. seiner Composition für Flöte sind in Paris erschienen.

Guineo ist der Name eines der vielen im 16. Jahrhundert in Aufnahme gekommenen Tänze französischen oder norditalischen Ursprungs, die ihrer freien Bewegungen und üppigen Stellungen wegen damals sehr anstössig gefunden, trotzdem aber von der Menge mit vielem Beifall aufgenommen wurden. Von allen diesen Tänzen blieb nur die Gaillarde längere Zeit hindurch in der Mode. Die Musik des G. war wahrscheinlich der zur Gaillarde ähnlich, die, entweder im $^3/_8$ oder $^3/_4$, seltener im $^2/_4$ oder $^4/_4$ Takt geschrieben, von ausgelassenem lustigen Charakter ohne besondere rhythmische Merkmale war. 2.

Guipi ist der Name einer der ältesten einfachen Raga's (s. d.) der Inder, welche um ein Sruti (s. d.) alterirte Töne haben. 0.

Guiraud, Ernest, talentvoller und geschickter französischer Componist, der, auf dem Conservatorium gebildet, in unabhängiger Stellung zu Paris lebt. Von seinen Balletpartituren hat sich »Der Schmied von Gretna-Green« ausser

Digitized by Google

in Paris auch in St. Petersburg, Wien und Berlin grossen Beifall erworben. Andere bedeutende Werke von ihm sind eine Concert-Ouvertüre op. 10 und eine Suite für Orchester.

Guit, altfranzösischer Dichter und Musiker des 13. Jahrhunderts, lebte zu Dijon, wo er auch geboren war. Sechszehn seiner Chansons befinden sich in der Manuscriptensammlung der Staatsbibliothek zu Paris.

Guitarre (span.: *guitarra*, ital.: *chitarra*, französ.: *guitare* oder *guiterne)* ist der Name eines Tonwerkzeugs, dessen Geschichte hinaufweist bis zur Urzeit der Tonkunst, die uns Instrumentgestaltungen vorführt, welche oft nur scheinbar denen der heutigen G. durchaus fremd zu sein scheinen. Unmittelbar entstand dieselbe aus dem El-Aud (s. d.) der Araber, das etwa 270 n. Chr. zuerst vollendet construirt, sich verbreitete. An der Gestaltung dieses Tonwerkzeugs repartiren das griechisch *κιθάρα* geheissene Instrument und das alte Griffbrettinstrument der Assyrer und Aegypter zu gleichen Theilen. Wie in diesem Werke Theil I. S. 323 ausführlicher berichtet ist, wurden die Griffbrettinstrumente wahrscheinlich in beiden genannten Ländern selbständig erfunden. Für die assyrische Erfindung derselben sprechende Gründe findet man an eben angegebener Stelle verzeichnet. Für die Erfindung in Aegypten spricht die Aehnlichkeit dieses Instrumentes mit der Hieroglyphe, die wahrscheinlich Abbild eines paraphonen Monochords war, das den ersten Hierophanten zur Feststellung ihrer der Sphärenscala nachgebildeten Tonfolge diente, und deshalb in die Schrift aufgenommen, dort, doppelt gestellt, eine nachdrückliche Versicherung der Wahrheit des Gesagten: Ja, ja! bedeutete. Diesen Griffbrettinstrumenten verliehen die Araber die der *κιθάρα* eigenen Schallkasten in Schildkrötenschaalenform, wovon dies Instrument den Namen El-Aud erhielt, worauf unsere Benennung Laute (s. d.) zurückzuführen ist. Trotzdem nun über den Ort der Fertigung der ersten modernen G. in abendländischer Art nichts bekannt ist, so lässt sich nach dem ersten Auftreten und der Verbreitungsweise derselben schliessen, dass Spanien das Heimathland derselben war und die El-Aud dem Erfinder der G. zum Vorbilde diente. Die erbitterten Racenkämpfe in Spanien, 710—1274, die zu einem Rückschritt und dem gänzlichen Verschwinden der arabischen Kunst daselbst Veranlassung gaben, führten zur Erfindung der modernen G. Mit der Ausbreitung des Christenthums nämlich kam auch die durch die Kirche eingeführte und gepflegte abendländische Musik in Spanien zur Geltung, welche im damaligen Entwickelungsgange, wie unsere Musikgeschichte nachweist, von dem Geiste der in Blüthe stehenden arabischen Kunst sich nichts einzuverleiben vermochte; höchstens konnten rohe Nachbildungen von arabischen Tonwerkzeugen allmälig als Diener des neuen Geistes der Musik sich einer Anerkennung erfreuen, die mit der Fortschreitung der Kunst sich derselben entsprechend änderten und vervollkommneten. Die Verfertiger von arabischen Tonwerkzeugen wurden durch Fanatismus zwar vertrieben oder vernichtet und die Kirche gestattete nur dem abendländischen Tongeiste die öffentliche Pflege, doch vermochte sie nicht das Gedenken an einen wichtigen Faktor des Volkslebens, an die El-Aud, aus der Allgemeinvorstellung zu vernichten. Das milde Klima Spaniens, das dem Musiktreiben in freier Natur zu jeder Zeit günstig war, der romantische, für malerisches Erscheinen schwärmende Geist der Spanier, wie die im Volke tief eingewurzelte Gewohnheit, durch Gesang in romantischer Form seiner Liebe Ausdruck zu geben, forderte ein leicht behandelbares, zur Gesangbegleitung wohl geeignetes und bequem transportables Tonwerkzeug, das der El-Aud Erbtheil übernahm. Dies Erbtheil übernahm die G., die aber erst zu Ende des 16. Jahrhunderts zu einer Normalgestaltung gekommen zu sein scheint, denn erst nach dieser Zeit wurde die G. in Italien und Frankreich bekannt. Die damalige Gestalt derselben war unserer heutigen G. ziemlich gleich. Der Schallkasten derselben bestand aus einer planen Decke und einem planen Boden nebst einer rechtwinklich mit ihnen verbundenen Zarge. Die Ober- und Unter-

flächen des Kastens hatten, ähnlich den fast gleichzeitig sich ausbildenden Streichinstrumenten, in der Mitte jeder Seite eine Einbiegung, zwischen welchen Einbiegungen sich in dem Resonanzboden das Schallloch befand. Saitenbefestigung und Griffbrettbeschaffenheit waren in der Art unserer heutigen schlechtesten G.; nur zeigten dieselben weniger Bünde (s. d.) und einen wenigersaitigen Bezug (s. d.). Wenn das El-Aud in primitivster Form nur vier Saiten besass, so finden wir in erster Zeit die G. mit fünfen, von denen die beiden tiefsten mit dem Daumen der rechten Hand, die andern drei mit dem Zeige-, Mittel- und Ringfinger derselben tönend erregt wurden. Die Sicherheit bei der Saitenbehandlung bewirkte man durch feste Aufstellung des kleinen Fingers auf die Resonanzbodendecke, wie noch heute. Nachdem die G. über 200 Jahre in diesen Ländern in stets steigender Verbreitung sich eingebürgert hatte, hielt sie endlich durch die Herzogin Amalie von Weimar im J. 1788 aus Italien ihren Einzug in Deutschland. Der Instrumentbauer Jacob August Otto zu Jena war während der ersten zehn Jahre darauf alleiniger Nachbildner dieses importirten Instrumentes. Er fügte auch dem Bezuge der G. auf Anrathen des königl. sächsischen Kapellmeisters Naumann die sechste Saite hinzu. Vgl. darüber seine eigenen Auslassungen in seinem »Ueber den Bau der Bogeninstrumente etc.« betitelten Werke. Mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts steigerte sich die Liebhaberei für die G. in Deutschland zu einer wahren Wuth, welche erst um 1840 zum Stillstand gelangte zugleich mit der Verbreitung des verbesserten Pianos und dem allgemeinen Erkennen: dass die grossen Opfer an Zeit, um die G. zur Darstellung von Kunstschöpfungen zu verwenden, durchaus nicht dem sich entwickelnden Kunstsinne entsprechend sich verhielten. Auch grosse Meister in der G.-Behandlung, wie Giuliani und N. Paganini, konnten sich nur Anerkennung für angeeignete in Erstaunen setzende Geschicklichkeit, doch nicht bleibende Verehrung für bereitete Kunstgenüsse erringen, weshalb denn auch Männer wie Paganini später der Pflege der G. gänzlich entsagten. Dass die G., da sie eben Folie für viele Virtuosen und unendlich zahlreiche Dilettanten war, auch massenhafte als Verbesserungen erachtete Modificationen im Laufe der Zeit erhielt, erscheint natürlich. Die jetzt meist überall verbreitete G., denn auch in Spanien hat man die deutsche Einführung eines sechssaitigen Bezuges derselben gutgeheissen, hat überall eine gleiche Form. Der Schallkasten besteht aus zwei parallelen dünnen Brettern, das eine, Resonanzboden (s. d.) genannt, aus mit durchsichtigem Firniss bestrichenen Tannenholz; das andere, Resonanzdecke geheissen, aus nach aussen etwas gewölbtem, polirten Ahornholz gefertigt, und einer ebenfalls aus polirtem Ahornholz gemachten meist 10 Cm. hohen Zarge (s. d.). Decke wie Boden sind von gleicher Gestalt, der arabischen Ziffer 8 ähnlich. Die höchste Breite des oberen Theils beträgt 23 Cm. und die des unteren 31 Cm. Etwas über die Mitte des Schallkastens hinaus sind die Decken an beiden Seiten, wie bei der Violine, einwärts geschweift, jedoch ohne Ecken zu haben. Die tiefste Einbiegung derselben ist 17 Cm. unterhalb des Griffbretts gelegen, wo sich die Ränder bis auf 19 Cm. nähern. Gerade in der Mitte der tiefsten Einbiegung befindet sich in der Resonanzdecke das 9 Cm. Durchmesser besitzende runde Schallloch. Unterhalb des Schallloches, 29 Cm. vom obern Schallkastenrande entfernt, liegt ein 9 Cm. langes und 1 Cm. breites Brettchen, das auf den Resonanzboden aufgeleimt ist; dasselbe trägt den Steg (s. d.) und zeigt unter demselben sechs runde Löcher, die nach der Schalllochseite in eine saitendicke offene, beinahe bis zum Stege gehende Rinne auslaufen. Diese Löcher dienen zur Befestigung der Saiten. Man macht nämlich am Ende derselben einen Knoten, der durch das runde Loch gesteckt wird. Indem man den Knoten dem Stege näher zieht, geht die Saite in die Rinne und der Knoten im Resonanzkasten hinter dieselbe. Jede Anspannung der Saite nun vom andern Ende her zieht den Knoten so nahe es angeht an die Rinne, muss jedoch nicht vermögen, dieselbe durch diese zu ziehen. An diesem Resonanz-

Digitized by Google

kasten befindet sich ein Hals von 5 Cm. Breite und 31 Cm. Länge, der oben plan, wie der Resonanzboden, und unten rund ist. Auf der oberen, gewöhnlich schwarz gefärbten Seite des Halses sind Bunde aus eingelegten Elfenbein- oder Metallstreifen, welche auf gleich gefärbter, auf dem Schallboden fortgesetzter Unterlage noch bis in die Nähe des Schallloches fortgesetzt sind. Ein etwas höherer Bund am Ende des Halses dient als Sattel (s. d.) für die Saiten des Bezuges. Am Halse stumpfwinklich fest angefügt, befindet sich das Wirbelbrett (s. d.). Durch dasselbe sind von unten nach oben zweckentsprechend sechs Löcher für die Wirbel gebohrt, deren walzenförmige Enden, ein Loch zeigend, durch welches die zu spannende Saite gezogen wird, über dasselbe hervorragen; die Flügelenden der Wirbel sind unter dem Brette. Einige G. haben auch statt des Wirbelbretts ein Wirbelhaus (s. d.), ähnlich dem bei den Streichinstrumenten. Zuweilen findet man auch G., die, um das Zurückgehen der Wirbel, also das Verstimmen der Saiten zu vermeiden, statt der Wirbel eiserne Schrauben von oben herein in den hohlen Wirbelkasten laufen haben, welche messingne Knöpfchen, die an der äussern Seite sich befinden, und in denen Spalten zum Einhängen der Saiten gefeilt sind, auf und nieder winden, was durch Hülfe eines kleinen Schlüssels von Messing, wie an einer Stutzuhr, bewerkstelligt wird. Auch Vorrichtungen, wie an den Wirbeln der Contrabässe construirt, findet man bei G. vor. Nicht eigentlich zur G. gehörig, aber doch allen eigen ist noch, dass sich am äussersten Ende im Wirbelbrett ein Loch befindet, durch das ein breites Band gezogen werden kann, dessen anderes Ende dann an einem Knopfe befestigt wird, der in der Mitte der Zarge, dem Halse gerade gegenüber, befindlich ist. Dies Band, so lang, dass es, über den Hals des Spielers gelegt, dem Instrumente eine solche Lage vor der Brust desselben gestattet, dass es zur bequemeren Handhabung des Tonwerkzeugs dienlich ist und dem Spieler ein malerisches Auftreten erleichtert, wird von Vielen gern gesehen. Von den sechs den Bezug bildenden Saiten sind die drei das höhere Tonreich vertretenden: Darmsaiten, die andern drei sind entweder mit Kupfer- oder Silberdraht übersponnene Seidensaiten, oder zwei solche und eine, die höhere nämlich, eine übersponnene Darmsaite. Diese Saiten bieten in ihrer Normalstimmung aufsteigend vier Quarten und eine Durterz, wie folgende Angabe der Klänge der freien Saiten zeigt: *E*, *A*, *d*, *g*, *h* und e^1. Zuweilen stimmt man auch, um in *F*- oder *B-dur* gesetzte Tonstücke leichter ausführen zu können, die tiefste Saite in *F* und seltener aus ähnlichen Gründen sogar in *G* oder *As*. Beim Spiel der G., deren Saiten durch Reissen mit den Fingerspitzen der rechten Hand tönend erregt werden, hält man den Hals derselben so zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand, dass die Finger derselben sich bequem auf dem Griffbrett bewegen können. Den untern G.-Theil stützt man entweder auf das rechte Knie oder die rechte Lende, so, dass der Resonanzboden abwärts gekehrt ist, oder hält denselben gegen das untere Ende des rechten Brusttheils, jenachdem man beim G.-Spiel sitzt oder steht. Das Reissen der Saiten liegt, wie erwähnt, der rechten Hand ob, und bewirkt man dasselbe, indem man den kleinen Finger der rechten Hand in der Nähe des Schalllochs fest auf den Resonanzboden setzt, mit dem Zeige-, Mittel- und Ringfinger derselben je eine der höheren Saiten zu behandeln sich befleissigt und dem Daumen die auf den drei tieferen Saiten zu erregenden Töne auferlegt. Bei gewünschtem starkem, arpeggioartigem Anschlage der Saiten fährt man auch nur mit dem Daumen der rechten Hand allein von der tiefer- zur höhergestimmten Saite querüber. Die verschiedenen Anschlagsarten, deren es ausser den angeführten noch einige giebt, sowie die besondern Anschlagsstellen der Saiten werden ebenso wie die verschiedenen Lagen, in der sich die linke Hand beim Greifen der Töne bewegen muss, in den verschiedenen G.-Schulen, an denen durchaus kein Mangel ist, gelehrt, wo man sie die Applicatur der Hände nennt. — Wenden wir uns nun zur Beleuchtung der Anwendung der G. im Kunstleben, so kann es derselben Niemand bestreiten, dass

Digitized by Google

sie sich besonders zur einfachsten Begleitung von Gesangstücken eignet, sobald dieselben nur accordisches Accompagnement fordern und eine Octave über dem Tonreich der G. erklingen, also zur Begleitung von Sopranparthien, weniger zu Tenor- und noch weniger zu Bassgesängenbegleitung. In gleicher Weise steht auch der Werth der G. im Ensemble. Als Soloinstrument, wie man es in seiner Blüthezeit einzuführen versuchte, hat es sich nicht bewährt, trotzdem Virtuosen sich mühten, eigens dafür gesetzte Tonstücke, wie Fantasien, Sonaten, Variationen etc., selbst mit Trillern, Doppeltrillern und Flageolettönen versehen, auf durchaus vollendete Weise darauf vorzuführen; der Ton des Instruments, die eigentliche Seele desselben, ist kalt und dürftig und muss in einer Zeit, wo man sich immer mehr dem gefühlten Ton zuwendet, an Verehrern verlieren. Deshalb ist es nicht ungerecht, zu behaupten, dass seine Vorzüge es ihm nicht erlauben, in der Kunst eine bedeutende Stelle einzunehmen, wofür jedoch seine vielfache Anwendung bei niedern Kunst- und Dilettantenleistungen, wo es fast unentbehrlich gewesen, reichlich entschädigt. Das bedeutende Tonreich der G., welches von *E* bis h^2 reicht, kann Jeder leicht zu beherrschen sich aneignen, und die Stimmung der Grundsaiten derselben gestattet in *C*-, *G*-, *D*-, *A*-, *E*- und *F-dur*, sowie in *A*-, *E*-, *Fis*-, *Cis*- und *D-moll* stehende Tonstücke bald ausführen zu lernen; Tonstücke jedoch mit mehr Versetzungszeichen darzustellen ist schwieriger, und gebraucht man hierzu den *Capo tasto* (s. d.). Bei grösserer Beherrschung des Instruments lässt sich oft, ohne der Natur desselben Gewalt anzuthun, mehr auf demselben herstellen, als man glauben sollte. Um dies jedoch zu vermögen, ist eine schulgerechte Behandlungsweise desselben durchaus zu empfehlen, die in jeder G.-Schule nachgewiesen wird; die bekanntesten der letzteren sind: die von Bortolazzi, Bevilaqua, Bornhardt. Carulli, Doisy, Fiedler, Giuliani, Harder, Lehmann, Molino, Pacini, Scheidler, Sor, Spina, Stählin, Wohlfahrt u. A. Ein vollständigeres Verzeichniss bietet Whistling in seinem »Handbuch der musikalischen Literatur«, S. 420. Auch der Compositionen für G. sind nicht wenige, doch sind auch diese meist ältern Datums. Zwar sind die G.-Schulen auch meist alle einer früheren Zeit entsprossen, doch sind sie um deswillen noch heute die besten, weil man in neuester Zeit nicht mehr Versuche macht, höchste Kunstleistungen auf dem Instrumente zu erstreben und auch sonst die G. nur noch in der einfachsten Weise gepflegt wird und zwar vorzüglich in deren Urheimath: Spanien. Um dazu befähigt zu werden, genügt eine einfache Tabulatur der G., die man denn von dort her auch in Massen beziehen kann, während solche in Deutschland seltener hergestellt werden. — Im Orient hat sich übrigens die G. in Anbetracht der Saitenzahl ihres Bezuges, wie der Zahl ihrer Bunde, in umgekehrter Weise ausgebildet, wie im Occident. In erster Art, weil bei der Führung einer Melodie, da der Morgenländer keine Harmonie in unserem Sinne kennt, die einfache Vertretung der Klänge des Tonreichs ausreichend ist, und in zweiter, weil innerhalb der Octave in allen orientalischen Musikkreisen eine grössere Tonzahl als bei uns in Gebrauch ist. Die heutige arabische Kunst besitzt der Zahl nach die meisten G.-Arten. Diese theilt man dort in zwei Gattungen, guitarrenartige Tonwerkzeuge mit Drahtsaiten und solche mit Darmsaiten. Erstere nennt man Tanburen (s. d.). Da diese Gattung somit einen besondern Namen führt und die Benennung G. oder eine ähnliche daraus abgeleitete meist nur für Griffbrettinstrumente mit Darmsaiten dort wie anderwärts in Gebrauch ist, so dürfen hier die Arten der Tanburen, die in allen andern orientalischen Musikkreisen Nachahmung fanden, ganz ausser Acht bleiben. Die G. im arabischen Musikkreise hat fünf Saiten. — In Indien kennt man mehrere Arten der Schikâra (s. d.), von denen zu merken ist, dass sie einige Eigenheiten der Vina (s. d.), des Nationaltonwerkzeugs, aufweisen, und deren eine, die Schikâra von Madras, bald als Reiss-, bald als Streichinstrument Anwendung findet. Alle Arten sind meist nur viersaitig. Die indischen, Sitar (s. d.) genannten Musikinstrumente dagegen haben sechs- und siebensaitige Bezüge aus

Digitized by Google

Metallsaiten, gehören also nach Obigem zur Gattung der Tanburen, und lassen wir deshalb diese hier trotz der Benennung ausser Acht. — Die persische Schtâre (s. d.) hat nur vier Saiten. In China kennt man in neuerer Zeit drei G.-Arten: Pun-gum (s. d.), viersaitig; Gut-komm (s. d.), ebenfalls viersaitig; und Sam-jun (s. d.), nur dreisaitig. In Japan kultivirt man zum Spiel bei Tänzen vorzüglich eine zweisaitige G., von der ein gutes Bild, das zugleich über die Nutzanwendung derselben belehrt, in *The illustrated London news* No. 1807 des Jahres 1874 pag. 349 gegeben ist. — Schliesslich seien hier noch kurz einige der Bestrebungen, die G. zu vervollkommnen, aufgezeichnet. Thielemann, Instrumentbauer in Berlin, beschäftigte sich seit dem J. 1806 mit Vorliebe mit der Verbesserung der G. und hat die Frucht seiner Bestrebungen in zwei Abhandlungen niedergelegt. (Leipziger allgem. musikal. Ztg. 1818 S. 756 und 1820 S. 717.) Eine ebenfalls die Verbesserung der G. betreffende Abhandlung befindet sich in derselben Zeitung vom J. 1813, in der der Instrumentbauer Arzberger seine Erfahrungen mittheilt. Besonders um den Damen, deren Lieblingsinstrument die G. in den Zeiten ihrer Blüthe war, die wunden Fingerspitzen beim Reissen der Saiten zu ersparen, erfand ein Deutscher in London, dessen Namen nicht bekannt geblieben ist, eine Claviatur mit sechs Tasten. Durch einen Mechanismus bewirkten diese, dass Tangenten aus dem Körper der G. durch ein länglich geformtes Schallloch die Saiten tönend erregten. Die Funktion des Greifens der Töne verblieb auch bei dieser G. der linken Hand. Der Erfinder nannte dies Tonwerkzeug: Pianoforte- oder Tastenguitarre. Der Hang, der G. eine möglichst romantische Form zu verleihen und derselben dabei zugleich die leichteste Behandlungsweise anzuweisen, führte einen Franzosen, dessen Namen gleichfalls nicht bekannt geworden ist, dazu, der G. die Form einer Lyra zu verleihen, die mit Griffbrett versehen war und ausserdem eine Tastatur, gleich der der oben erwähnten Tastenguitarre, hatte. Dies Instrument, welches sich in den Jahren von 1820 bis 1830 einiger Verbreitung erfreute, nannte sein Erbauer Lyraguitarre. Im J. 1823 erfand Joh. Georg Staufer in Wien die sogenannte Guitarre d'amour (s. d.), italienisch chitarra con arco und deutsch Bogen- auch wohl Violoncellguitarre geheissen, deren genauere Beschreibung in einem besonderen Artikel gegeben ist. Hier sei nur bemerkt, dass die Erfindung nicht eine G. bietet, sondern ein Streichinstrument. Ende der zwanziger und anfangs der dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts kam auch eine sogenannte Guitarren-Harfe (s. d.) in Gebrauch, über die das Bekannte in dem betreffenden Artikel gegeben wird. Trotzdem nun in neuester Zeit die G. aus Künstlerhänden fast gänzlich verschwunden ist und deshalb auch Verbesserungen derselben fast gar nicht mehr versucht werden, so findet man doch noch hin und wieder Fabrikate angepriesen, die eine Bereicherung derselben an Saiten zeigen. So bietet die deutsche Musikerzeitung 1874 No. 12 S. 95 in der Anzeige des Instrumentfabrikanten Georg Heidegger Terz-, Tenor- und Bass-Guitarren eigener Construktion mit abzuschraubendem Halse und Stahlspreizen an, die neun, zehn und dreizehn Saiten führen. Diese Bezugbereicherung, die eine Resonanzkastenveränderung etc. erfordert, ist nur eine der Lauteneigenthümlichkeit entnommene Nachbildung und bietet der Kunst selbst nichts neues Beachtenswerthes. C. Billert.

Guitarre d'amour (französ.; italien. *chitarra con arco* und deutsch Bogen-, Liebes-, Violoncell- oder Knie-Guitarre) nannte man ein von Joh. Georg Staufer in Wien im J. 1823 erfundenes Streichinstrument, das der Guitarre nachgebildet war. Dies Instrument, von dem im ersten Bande der musikalischen Zeitschrift »Caecilia« S. 168 eine bildliche Darstellung geboten wird, war der Form nach ein Mittelding zwischen Guitarre und Cello. Von der Guitarre hatte dasselbe einen Theil der Gestaltung des Resonanzkastens und das mit Bunden versehene Griffbrett, vom Cello die den Streichinstrumenten überhaupt eigenen Gestaltungen des Resonanzbodens, des Saitenhalters

Digitized by Google

und des Griffbretts, nämlich, dass alles dies gewölbt gebaut wurde, damit der Bogen auch den einzelnen Saiten Töne zu entlocken vermochte. Als Besonderes hatte es vom Cello den Steg (s. d.), der dem des Violoncells ganz gleich war, und die ähnlich den *f*-Löchern (s. d.) angebrachten zwei Klangöffnungen statt des einen sonst der Guitarre eigenen runden Schallloches. Diese Erfindung lehrt wieder recht deutlich, wie Instrumentenbauer oft glauben, eine neue Schöpfung zu bieten und nur eine Modification eines längst in die Rumpelkammer geworfenen Tonwerkzeugs vorführen, weil sie nicht Musikgeschichte oder Kenntniss der Instrumente der Vergangenheit als Berufsnothwendigkeit erachten. Wie viel Zeit und Mühe würden sich gerade die vorzüglichsten der Instrumentbauer, die grübelnden, ersparen, wenn ihnen dies Wissen zu eigen wäre. — Man kann die G. eigentlich nur als eine Abart der alten Viola bastarda (s. d.) betrachten. Der Bezug der G. bestand gleich dem der gewöhnlichen Guitarre aus sechs Saiten, die auch gleich denselben in *E, A, d, g, h* und e^1 gestimmt wurden. Vgl. Leipz. musikal. Zeitung vom J. 1828 S. 813. Die G. machte in der ersten Zeit grosses Aufsehen und soll sich auch einiger Verbreitung und Verbesserungen durch den Instrumentbauer Ertl in Wien erfreut haben, worauf derselbe sogar ein k. k. Patent erhielt. Welcher Art diese Verbesserungen jedoch waren, ist nicht weiter bekannt, weshalb sich vermuthen lässt, da er und der Erfinder der G. fast nur die einzigen Verfertiger solcher Instrumente waren, dass dieselben mehr in kleinen Dingen, die gross bekannt gemacht wurden, um die Aufmerksamkeit auf den Verbesserer zu lenken, bestanden. Auch ein Virtuose dieses Instruments ist zu verzeichnen, nämlich der Musikdirektor Birnbach in Berlin, doch keine G.-Schule. Wiener Berichten aus jener Zeit zufolge war der Klang der G. bezaubernd schön und einem Blasinstrument ähnlich singend, in der Höhe dem Oboentone, tieferhin aber dem Bassethorn ähnlich. Nebstdem gewährte es grosse Leichtigkeit in der Ausführung schwieriger Passagen, ja selbst schnell nebeneinander folgender Terzengänge, wie auch chromatischer Läufe, welche letztere freilich auf dem mit Bunden versehenen Griffbrette mit eben der Leichtigkeit durch blosses Auf- und Abgleiten der Finger hervorgebracht werden können, wie z. B. auf dem Claviere auf ähnliche Weise die diatonische *C-dur*-Tonleiter gestrichen wird. Vorzüglich anmuthig, behauptete man, soll es sich unter Begleitung einer gewöhnlichen Guitarre ausgenommen haben. In wie weit diese Berichte der Wahrheit entsprochen haben oder blos durch Interesse geschaffene waren, lässt sich heute nicht mehr entscheiden, da das Instrument kaum noch in Raritätensammlungen sich vorfindet; gebaut wird es lange nicht mehr. Die Streichinstrumente, jene Beherrscher unserer Musikwelt, die kleine harmonisch oft geforderte Tonänderungen, ohne derselben zu gedenken, eintreten lassen, und das Ohr unserer Musikliebhaber, das solche Veränderungen im Genusse der Kunst, wenn es angeht, beansprucht, kann mit einer Stereotypscala, wie sie die G. nur zu bieten vermag, nicht mehr zufriedengestellt werden. C. B.

Guitarrenaufsatz, s. Capo tasto.

Guitarren-Harfe nannte man ein um 1828 von einem Deutschen, dessen Name nicht bekannt geworden ist, erfundenes Reissinstrument, das in seiner Behandlungsweise Aehnlichkeit mit der einer Guitarre hatte. Die G. kann als eine mehrsaitige Guitarre betrachtet werden, welche jedoch aufrecht, wie die Harfe gestellt wird. Die Saiten der G. werden einzig mit den Fingern der rechten Hand tönend erregt und können mittelst eines kurzen Griffbretts durch die Finger der linken Hand verkürzt werden. Darin bestand wohl auch die Hauptähnlichkeit mit einer Guitarre. Obgleich man damals fand, dass die G. sich besonders zur Begleitung des Gesanges in einfachen Accorden eignete und einen wunderbaren, ätherischen Klang habe, der mehr dem einer Aeolsharfe als dem einer Guitarre gliche, so war es dennoch der G. nicht möglich, dauernder Anerkennung sich zu erfreuen, denn dieselbe, mehr eine Frucht des kränklichen Zeitgeistes: neue Tonwerkzeuge erfinden zu wollen, sah wenig

Digitized by Google

Lebenstage. Jetzt ist die G. längst verschwunden und nur sehr selten trifft man eine oder die andere noch in Kunstkabinetten an. C. B.

Gukuk, s. Cuculus.

Guldor, Ignaz und Peter, zwei Brüder, die sich Compositionsruf erwarben, und von denen der erstere 1757, der letztere 1761 zu Raabburg bei Steyerburg geboren ist. Messen, Offertorien, Vespern u. s. w. ihrer Composition standen gegen Ende des 18. Jahrhunderts in besonderer Achtung.

Gulomy, J. C., tüchtiger Violinvirtuose, geboren am 22. Juni 1821 zu Pernau, machte zahlreiche, von Erfolg begleitete Kunstreisen, bis er 1853 die feste Stellung als Concertmeister der fürstl. Kapelle zu Bückeburg annahm, welche er noch gegenwärtig inne hat.

Gumbert, Ferdinand, einer der talentvollsten und beliebtesten Liedercomponisten der neuesten Zeit, geboren am 21. April 1818 zu Berlin, erhielt bei schon früh sich documentirenden musikalischen Anlagen Unterricht auf der Violine bei Nieber, später bei Ed. Ritz, einem Schüler Rode's. Seine schöne Sopranstimme, verbunden mit der Sicherheit im Treffen der schwierigsten Intervalle, zog, als er gleichzeitig das Gymnasium zum grauen Kloster besuchte, die Aufmerksamkeit des dortigen Gesanglehrers, Prof. Em. Fischer (s. d.), auf sich, der ihn darauf hin auch in den Anfangsgründen des Generalbasses unterrichtete. Da G., dem Willen seiner Eltern gemäss, sich nicht professionell der Musik widmen sollte, so trat er als Lehrling in die Buchhandlung von Veit, setzte aber in den Mussestunden seine Studien in der Musiktheorie und Composition bei Cläpius eifrig fort, brachte in einem Dilettanten-Orchesterverein auch sein Violinspiel zu guter Geltung und sang sehr fleissig. Letztere Uebung führte ihn 1839 der Bühne zu. Zuerst in Sondershausen für jugendliche Liebhaber- und Naturburschen-Parthien engagirt, ging er 1840 nach Köln, wo er bis 1842 als Baritonist mit sehr sympathischer Stimme ein ebenso geachtetes wie beliebtes Bühnenmitglied war. Auf Conradin Kreutzer's Rath entsagte er dem Theater und widmete sich in seiner Vaterstadt ausschliesslich der Composition und der Ertheilung von Gesangunterricht und zwar mit ausserordentlichem Erfolge. Von 400 Liedern, die er bis 1874 veröffentlichte und die sich auf 120 Hefte vertheilen, sind sehr viele nicht nur in Deutschland überaus beliebt geworden, sondern auch, in die betreffenden Landessprachen übersetzt, nach Frankreich, England, Schweden und Spanien gelangt. Sie danken diese seltene Verbreitung ihrer anmuthigen, originellen, sehr sangbaren und leicht fasslichen Melodik, der gegenüber das harmonische Element und das, was die jetzige Zeit Vertiefung nennt, allerdings zurücktritt und nur nebensächlich erscheint, gemäss G.'s künstlerischem Grundsatze, dass ein gutes Lied schön bleiben müsse, selbst wenn es der Begleitung ganz entbehre. Auch die mit Unrecht vernachlässigte Gattung des Liederspiels brachte G. wieder zu Ehren. Er schuf auf diesem Gebiete: »Die Kunst geliebt zu werden« (1848), »Der kleine Ziegenhirt« (1854), »Bis der Rechte kommt« (1856) u. s. w., von denen das erstere mit grossem Erfolge über fast alle deutschen Bühnen ging und sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Ebenfalls mit Glück versuchte sich G. als Liederdichter und als Uebersetzer französischer und spanischer Romanzen der Frau Viardot-Garcia, der schwedischen Lieder Jenny Lind's, der polnischen Lieder von Chopin u. s. w.; ebenso hat er die Opern »Das Glöckchen des Eremiten«, »Die Africanerin«, »Mignon«, »Der König hat's gesagt« und fünf Offenbach'sche Operetten ins Deutsche übertragen. Der Musik und speciell dem Gesange und der Oper widmete er vortreffliche literarische Abhandlungen, welche sich in der Berliner Musikzeitung »Echo« (bis 1860), im »Theaterdiener« (1860 bis 1869) und in der »Gartenlaube« (1873) befinden. Für die »Neue Berliner Musikzeitung« besorgt er seit 1861 die Opern-Berichterstattung, und die einschlägigen Artikel dürfen den besten und sachkundigsten beigezählt werden, welche gegenwärtig überhaupt erscheinen. Unter dem Titel »Musik. Gelesenes und Gesammeltes« (Berlin, 1860) endlich veröffentlichte er

Digitized by Google

eine Reihe von Aussprüchen, Epigrammen und Gedichten über die Tonkunst. — Vortheilhafte Anerbietungen zu Anstellungen, die ihm im Laufe der Zeit oft winkten, hat G. zurückgewiesen; er lebt in unabhängiger Stellung in Berlin, das er überhaupt selten, nur auf kurze Zeit verlassen hat und ist als Mensch durch sein liebenswürdiges, freimüthiges und geistvolles Wesen gleich sehr geschätzt und geachtet, wie als Künstler.

Gumpelzhaimer, Adam, deutscher Componist geistlicher und weltlicher Lieder, geboren um 1560 zu Trostberg in Oberbaiern, erhielt seinen hauptsächlichsten Unterricht in der Musik durch den Pater Jodocus Enzmüller im Kloster St. Ulrich in Augsburg. Im J. 1575 trat er als Musiker in die Dienste des Herzogs von Würtemberg, übernahm aber 1581, nachdem er sich als fruchtbarer und gediegener Liedercomponist schon einen bedeutenden Namen erworben hatte, die Cantorstelle in Augsburg, die er bis zu seinem Tode, Anfangs des 17. Jahrhunderts, verwaltete. Seine geistlichen Lieder (meist mehrstimmig und bis zu acht Stimmen) stehen denen Lasso's, Hasslers' u. s. w. fast ebenbürtig da; eine Menge Sammlungen derselben sind in Gerber's Tonkünstler-Lexicon vom J. 1812 aufgeführt. Auserdem veröffentlichte er ein »*Compendium musicae latinum-germanicum*« (Augsburg, 1595), welches nach Fétis, der das Erscheinungsjahr früher setzt, zwölf Auflagen erlebte.

Gumpenhuber, der grösste deutsche Virtuose auf dem Pantalon nächst Hebenstreit, geboren um 1730 im Bayrischen, war in der Zeit von 1755 bis 1758, wo er Russland wieder verliess, kaiserl. Kammermusiker in St. Petersburg. Alle näheren Mittheilungen über ihn fehlen. Er hat zahlreiche Concerte, Capricen u. s. w. für sein Instrument componirt, von denen jedoch sehr wenig im Druck erschienen ist.

Gumprecht, Otto, geistvoller deutscher Musikschriftsteller, geboren 1823 zu Erfurt, machte rechtswissenschaftliche Studien zu Breslau, Halle und Berlin und erwarb sich den Titel eines Dr. jur. Seit 1848 musikalischer Berichterstatter der Nationalzeitung, geniesst er eines bedeutenden Rufes als Kritiker, den er weniger durch tiefe und gründliche musikalische Fachkenntnisse, als durch unvergleichliche stylistische Gewandtheit, geistreiche Ausschmückung und grosse Belesenheit rechtfertigt. An selbständigen Schriften veröffentlichte er: »Musikalische Charakterbilder. (Schubert. — Mendelssohn. — Weber. — Rossini. — Auber. — Meyerbeer.)« (Leipzig, 1868) und die kritische Studie: »Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen"« (Leipzig, 1873).

Gundelwein, Friedrich, tüchtiger deutscher Contrapunktist, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts Amtsschreiber zu Dambach in der Altmark. Bekannt geblieben von seinen Arbeiten ist nur noch »Der Psalter mit newen Melodien auff vier Stimmen, da der Discant die rechte Melodiam führt, *in Contrapuncto simplici* gegeneinander vbersetzt« (Magdeburg, 1615), welches Werk deswegen bemerkenswerth ist, weil bis dahin stets in Choralbüchern die Melodie fast durchweg dem Tenore gegeben wurde. Vgl. Draudii Bibl. class. germ. †

Gung'l, Joseph, einer der beliebtesten Tanzcomponisten und Concertdirigenten der Gegenwart, geboren am 1. Decbr. 1810 zu Zsámbék in Ungarn, war der Sohn eines Strumpfwirkers und zum Lehrer bestimmt, welchem Berufe er nach bestandenem Gehülfenexamen auch drei Jahre lang oblag. Bereits Lehrer, nahm er auch den ersten musiktheoretischen Unterricht beim Regens chori Semann in Ofen. Als Hautboist trat G. in das 4. Artillerie-Regiment zu Graz, wurde bald Kapellmeister und leitete als solcher acht Jahre lang das Musikcorps dieses Regiments. Mit dem berühmt gewordenen »Ungarischen Marsch« op. 1 begann er 1836 seine Compositionsthätigkeit und sah gleich seine ersten Werke auf Concertreisen, die er mit seiner Kapelle nach München, Augsburg, Nürnberg, Würzburg und Frankfurt a. M. unternahm, überaus glänzend aufgenommen. Wahrhaft gefeiert wurde er als Componist und Dirigent in Berlin, wo er 1843 eine Civilkapelle gründete und bis 1848 ununterbrochen Concerte gab. Im Octbr. 1848 besuchte er mit seinem Orchester die Vereinigten Staaten

Digitized by Google

von Nordamerika, von wo er erst im August 1849 wieder zurückkehrte und alsbald zum königl. preussischen Musikdirektor ernannt wurde. Die nächsten sechs Jahre wurde er für die Sommermonate unter glänzenden Bedingungen für die Direktion der Concerte in Pawlowsk bei St. Petersburg engagirt, während er im Winter in gleicher Art in Berlin, Moskau und Graz thätig war. Von 1858 an war er Kapellmeister des 23. österreichischen Infanterie-Regiments, bis er 1864 seinen Aufenthalt in München nahm, von wo aus er häufige Kunstreisen nach Berlin, Kopenhagen, Stockholm, Amsterdam und der Schweiz antrat. Von besonders glänzendem Erfolge begleitet war sein Auftreten in London, im Herbst 1873. Bis zum Januar 1874 hat er 300 Tänze und Märsche (sämmtlich bei Bote und Bock in Berlin erschienen) veröffentlicht, die sich zum grossen Theil durch gesangreiche, eigenartige Melodik, wie durch prägnante Rhythmik vor den Werken anderer Tanzcomponisten vortheilhaft auszeichnen. — Seine Tochter, Virginia G., ist eine talentvolle, zu bedeutenden Hoffnungen berechtigende Opernsängerin. In München für die Bühne gebildet, debütirte sie am dortigen Hoftheater 1871 mit grossem Beifall und wurde engagirt. Ein Jahr später gehörte sie dem Stadttheater in Köln an, gastirte im königl. Opernhause zu Berlin und ist seit 1873 grossherzogl. Opernsängerin in Schwerin. — Ein Neffe Jos. G.'s, Johann G., hat sich als Componist von Tänzen, Märschen und Potpourris gleichfalls einen Namen gemacht, der jedoch nicht an denjenigen seines Oheims heranreicht. Geboren 1819 zu Zsámbék in Ungarn, gab er ebenfalls seit 1843 beliebte Orchesterconcerte in Berlin. Während der Sommersaisons von 1845 bis 1854 wirkte er in gleicher Weise in St. Petersburg, wo er sehr schnell der Liebling des Publikums wurde. Seit 1862 lebt er gänzlich zurückgezogen zu Fünfkirchen in Ungarn.

Gunn, John, vorzüglicher englischer Violoncellist und Tonsetzer, geboren 1755 zu Edinburg, lebte als geachteter Musiklehrer zu London und seit 1795 wieder in Edinburg. Er veröffentlichte gediegene Werke, als: »*Art of playing the German Flute on new principles*« (London, 1793); »*School of the German Flute*« (ebendas., 1794); »*The theory and practice of fingering the Violoncello*« (ebendas., 1793); »*Select. Scotch airs for the German Flute*«; endlich ein gelehrtes Werk »*An historical inquiry respecting the performance on the harp in the highlands of Scotland etc.*« (Edinburg, 1807). Auch seine Violoncelloschule enthält eine vortreffliche Abhandlung über den Ursprung dieses Instruments und anderer Saiteninstrumente. — Seine Gattin, Anna G., geborene Young, eine treffliche Pianistin und Clavierlehrerin, veröffentlichte zur leichteren Erlernung der musikalisch-theoretischen Hauptregeln: »*An instruction to music*« (2. Aufl., Edinburg, 1820).

Guntersberg, Heinrich Christian Karl, guter deutscher Orgelspieler, geboren 1772 zu Rossla am Harz, war Organist zu Eisleben und veröffentlichte ein »Praktisches Handbuch für Organisten, Cantoren u. s. w.« (Meissen, 1823—1827).

Guntrum, Karl Friedrich, gediegener deutscher Tonkünstler und besonders als Clavierlehrer hochgeschätzt, geboren um 1810 zu Hamburg als Sohn eines Schneidermeisters, zählte zu den besten Musikschülern Clasing's. Durch rastlosen Fleiss in seinem Berufe hatte er sich ein Vermögen erworben, dessen Genuss ihm jedoch ein bösartiger Starrkrampf in den Händen verbitterte. Er starb im J. 1867 zu Hamburg und hat sein Andenken durch zahlreiche treffliche Schüler erhalten.

Guori heisst eine der ältesten einfachen Raga's (s. d.) der Inder, die um ein Sruti (s. d.) alterirte Töne hat. 0.

Gura ist der Name einer der alten einfachen Ragina's (s. d.) der Inder, denen ein oder mehrere diatonische Klänge fehlen. 0.

Gura, Eugen, einer der trefflichsten, intelligentesten deutschen Opernsänger der Gegenwart, geboren am 8. Novbr. 1842 zu Pressern bei Saaz in Böhmen, war der Sohn eines Volksschullehrers, der ihn schon früh zu fleissiger

Digitized by Google

Musikübung anhielt. Da G. jedoch Mechaniker, Chemiker oder Baumeister werden sollte, so musste er die Realschulen in Komotau und Rackowitz besuchen und bezog 1860 das polytechnische Institut in Wien. In der Kaiserstadt erhielt sein empfängliches Gemüth die mächtigsten Eindrücke, die ihn zunächst der Malerei in die Arme führten, welcher er denn auch nach Beseitigung der Schwierigkeiten, die ihm sein Vater in den Weg legte, auf der Akademie zu Wien oblag. Ein Jahr später trat er in die Malschule des Prof. Anschütz in München, wo er treffliche Fortschritte machte. Durch schmucklosen Vortrag einiger Lieder bei Gelegenheit eines Festes erregte er die Aufmerksamkeit der Anwesenden, und man bestürmte ihn, seine schöne Baritonstimme nicht unausgebildet zu lassen, ja Anschütz erwirkte ihm auf dem Münchener Conservatorium einen Freiplatz, und der damalige Direktor des Instituts, Franz Hauser, sowie der Gesanglehrer Jos. Herger leiteten mit überraschendem Erfolge seine neuen Studien, so dass er durch Vermittelung des General-Musikdirektors Franz Lachner schon 1865 als Graf Liebenau in Lortzing's »Waffenschmied« debütiren konnte, in Folge dessen er einen dreijährigen Engagementscontrakt für die Hofbühne in München erhielt. Wegen zu geringer Beschäftigung vertauschte G. jedoch schon 1867 diese Bühne mit dem Stadttheater in Breslau, welchem letzteren er bis zum Ausbruche des Krieges 1870 angehörte, der alle Contrakte löste. Bereits im Herbste desselben Jahres jedoch wurde er durch den Direktor Haase für das Stadttheater in Leipzig gewonnen, welchem er, hochgeschätzt und allgemein beliebt, namentlich in Rollen wie Tell, Templer, Nelusco, Graf Oberthal, Hoel, Wolfram, Hans Sachs, Belisar u. s. w. noch jetzt angehört. Wie in der Oper, so gilt G. auch als Oratorien- und Liedersänger für eine Zierde des gesammten Leipziger Musiklebens.

Guracho, eine spanische Tanzmelodie, s. Guarache.

Gurckhaus, Karl, s. Kistner (Friedrich).

Gurgelton bezeichnet in der Gesanglehre bald die Tongebung, welche man häufiger Gaumenton nennt (s. Kehlton), bald aber auch die tiefsten Töne einer jeden Stimme, welche mit übermässiger Kraftanstrengung, durch ein gewaltsames Herunterpressen des ganzen Stimmcanals hervorgebracht werden. Dadurch wird die Stimme rauh und verliert ihren Metallklang. Man vermeidet diesen Fehler, wenn man die tiefsten Töne minder stark ansetzt und durch äussere Betastung des Halstheils unmittelbar unter dem sogenannten Adamsapfel das Herunterpressen des Kehlkopfes verhindert.

Gurlitt, Cornelius, begabter deutscher Componist von Gesang- und Kammermusikwerken, geboren 1820 zu Altona, erhielt seine musikalische Ausbildung in Hamburg und trat schon früh mit stimmungs- und empfindungsvollen ein- und mehrstimmigen Liedern, sodann aber auch mit Pianoforte-Trios und Sonaten und anderen Stücken für Clavier selbstschöpferisch hervor. Im J. 1857 erhielt er das Diplom eines graduirten Professors der Cäcilien-Akademie zu Rom. G. lebt als Organist in seiner Geburtsstadt und ist auch als tüchtiger Lehrer für Pianoforte und Orgel daselbst sehr geschätzt.

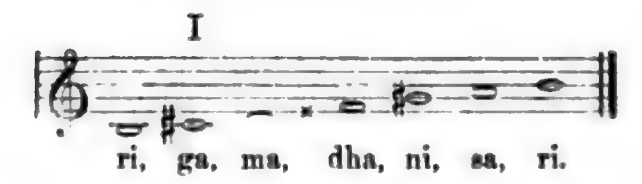
Guru ist nach der *Sânqita Darpana* (s. d.) in der indischen Musik der Name für das Zeichen des Viertels des angenommenen rhythmischen Grundmaasses; dasselbe entspricht also unserer Achtelnote. 0.

Gushahs nannten die alten Perser bei einer Eintheilung ihrer Tonarten in drei Klassen die eine davon, welche 48 Arten hatte. Die anderen Klassen hiessen Perdah's (s. d.) und Schôbahs (s. d.). 0.

Gusjari heisst in der indischen Musiklehre die dritte nach der Raga (s. d.) Megha (s. d.) gebildete unvollständige Ragina (s. d.), deren Grundtöne durch folgende Noten angedeutet sind (die römische Zahl zeigt an, dass dieser Klang in der G. von dem notirten um ein Sruti (s. d.) verschieden ist, nämlich so viel höher):

Digitized by Google

I



Gusikow, Michael Joseph, eine der seltsamsten und originellten Virtuosenerscheinungen der Neuzeit, war zu Sklow in Polen am 2. Septbr. 1806 von armen jüdischen Eltern geboren und sein früh hervortretendes musikalisches Talent ein Erbtheil der Familie, die über hundert Jahre zurück lauter Musiker unter ihren Gliedern zählte. Da eine schwache Brust es ihm unmöglich machte, das traditionelle Instrument, die Flöte, weiter zu behandeln, so warf er sich, um den Erwerb seiner Familie nicht zu unterbrechen, seit 1831 mit einem wahrhaft fieberhaften Eifer auf die unter dem Volke beliebte Strohfiedel, ein Holz-Stroh-Instrument aus abgestimmten Fichtenholzstäben (s. Holzharmonika), das er verbesserte und im Tonumfange erweiterte. Bald brachte er es so weit, dass er sich 1832 im italienischen Theater zu Odessa hören lassen konnte, wo er ungeheuren Beifall fand. Gleiche Auszeichnung wurde ihm in Moskau zu Theil. In Kiew hörte ihn Lipinski, der ihn bewunderte und aufmunterte. Dies trieb ihn mit Aufopferung seiner Gesundheit zu noch fleissigerer, bei Tage und Nacht fortgesetzter Uebung. Er trat nunmehr eine Kunstreise durch das übrige Europa an, und überall, besonders in Wien, Deutschland und Frankreich erregte er in seiner polnisch-jüdischen Tracht, mit dem langen Barte und den bleichen, wehmüthigen, aber geistreichen Zügen, sowie durch die enorme Fertigkeit, mit welcher er sein fremdartig klingendes Instrument behandelte, Interesse, Staunen und Bewunderung. Aber die Anstrengung war zu gross für seine schwachen Nerven. Gänzlich entkräftet, suchte er vergebens in den Bädern von Spaa sich wieder zu stärken und starb endlich, auf der Rückreise zu den Seinigen begriffen, am 21. Octbr. 1837 zu Aachen.

Gussago, Cesare, auch Gussaco geschrieben, geboren 1530 zu Brescia und daselbst als General des Hieronymitenordens gestorben, pflegte in jüngeren Jahren besonders die Musik und that sich sowohl als Sänger, wie als Componist rühmend hervor. Von seiner Tüchtigkeit in letzterer Beziehung zeugt noch eines seiner Werke: »*Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci*« (Venedig, 1560). Vgl. *Gozzando, Librar. Brescian. p.* 78.
†

Gussli, oder Gussel, ist der Name eines älteren slavischen Musikinstruments, dessen Beschaffenheit erst in neuerer Zeit Gegenstand der Aufmerksamkeit von Fachleuten geworden ist. G. Anton in seinem Werke »Versuch über den Ursprung der Slaven« etc. berichtet S. 145: »G. nennen die Tartaren ein Instrument in Gestalt eines Halbmonds mit achtzehn Saiten. Dasselbe Instrument soll bei den Tschuwaschen »Güsslae«, bei den Tscheremisen »Küslae«, bei den Polen »Gensla«, bei den Böhmen »Hansle«, bei den Serben »Husslje« und bei den Russen »Hussli« genannt werden, welcher Name von »Huss«, die Gans, abzuleiten. Die jetzt allgemeinere Form der G. ist die einer ziemlich hochgewölbten rohen Violine mit drei oder mehreren Saiten, deren Wirbel unterhalb befindlich sind.« In fast allen anderen musikalischen Werken hingegen findet man bisher aufgezeichnet, dass ein besonders in Russland gebräuchliches Tonwerkzeug, das einer liegenden Harfe ähnlich aussehen soll, G. genannt werde. Dies Instrument soll in seiner Form dem Claviere oder Hackebrett gleichen, einen Bezug von Metallsaiten führen und mittelst Reissen mit den Fingern zum Tönen gebracht werden. Dasselbe soll die diatonischen Klänge zweier Octaven bieten, und Halbtöne, falls solche einmal gefordert werden, durch Niederdrücken der Saiten dicht beim Stege mit den Fingern der linken Hand oder durch einen Hakenmechanismus, ähnlich dem bei der gewöhnlichen Harfe, auf demselben hervorgebracht werden. Die Dämpfung der Saiten geschieht mit dem untern Daumentheil, der sogenannten Maus. Dies

Digitized by Google

Instrument, berichtet man, wird vorzüglich zur Begleitung des Gesanges bei den Russen in Gebrauch gefunden, wozu es sich auch mehr eignen muss, als zur Darstellung melodisch-harmonischer Kunstschöpfungen. — Welche von den beiden Beschreibungen die richtige ist, lässt sich schwer feststellen. Wahrscheinlich ist, dass G. Anton vom G. anfangs die richtige Beschreibung giebt, jedoch, indem er vielleicht dem Hörensagen folgte und nicht eigene Anschauungen niederschrieb, mit der Schlussbeschreibung ein ganz anderes Tonwerkzeug, Guddok (s. d.) oder Gudok benannt, trifft, das, als Streichinstrument, durchaus von jenem verschieden ist. Beide Tonwerkzeuge haben aber jedenfalls das gemein, dass sie Naturtonwerkzeuge sind, die, falls sie in der neueren Musik als besondere sich bemerkbar machen sollten, noch auf ihre Ausbildung harren. 2.

Gusto (ital.), der Geschmack; davon das Adjectivum *gustoso*, welches als Vortragsbezeichnung in der Bedeutung »geschmackvoll« vorkommt. Häufiger findet man in derselben Bedeutung *con gusto* (s. *con*).

G-ut oder Gamma-ut ist in der Guidonischen Solmisation der Silbenname des grossen *G*, als Grundton des I. Hexachordes (zugleich auch des ganzen damaligen Tonsystems). Weil dieser Ton *G* in keinem anderen Hexachorde vorkam, wurde seine Silbe auch nicht mutirt, sondern in den Singeübungen ohne Text (beim Solmisiren und Solfeggiren) stets *ut* darauf gesungen. Näheres s. Gamma und Solmisation.

Guter Taktthell, s. Accent, Niederschlag, Takt und Takttheil.

Guth, Johann, oder Güthe, fürstl. hessen-rheinfeldischer Instrumentalmusiker, der 1675 39 Kanons und Fugen für 2, 3 und 4 Instrumente mit Generalbass zu Frankfurt a. M. drucken liess. Mehr über ihn enthält Walther's Lexikon. †

Guthmann, Friedrich, Schulrector in Schandau, hat sich Anfangs des 19. Jahrhunderts durch verschiedene musik-schriftstellerische Arbeiten, besonders im 6. Jahrg. der Leipz. Allg. musikal. Ztg. bekannt gemacht. Ausserdem veröffentlichte er eine »Anweisung, die Guitarre in kurzer Zeit spielen zu lernen« etc. (Leipzig bei Kühnel) und »Passagen-Sammlung für Pianofortespieler, aus den Werken der besten Meister etc., Heft 1« (ebendas.). — Ein anderer G., dessen Vorname unbekannt, war um 1786 zweiter Violinist im Orchester des italienischen Theaters zu Paris. Derselbe gab daselbst sechs Violinduos seiner Composition heraus. †

Guthrie, Matthias, englischer Schriftsteller, 1807 in St. Petersburg als kaiserl. Rath gestorben, gab in einer Dissertation »Ueber die Alterthümer Russlands« (St. Petersburg, 1795) interessante Bemerkungen über die Musik und Instrumente russischer Landleute.

Gut-komm ist der Name eines in China jetzt weit verbreiteten Griffbrettinstruments. Diese Instrumentgattung, welche daselbst in drei Arten: dem G., dem Pungum (s. d.) und dem Sam-jin (s. d.) vertreten, ist wahrscheinlich von oder über Assyrien (s. Assyrische Musik) eingeführt, da im alten China kein derartiges Tonwerkzeug bekannt war. Das G. ist in seiner Gestalt einer Mandoline nicht unähnlich. Der untere Theil des Schallkastens desselben ist aus einem rundgebogenen Holzstücke gefertigt, auf dem die sehr dünne Resonanzplatte, meist ohne Schallloch, befestigt ist. Der Bezug (s. d.) besteht aus vier Darmsaiten, die mittelst Wirbel gestimmt werden. Am oberen Halsende hat die G. fünf halbrund aus Elfenbein geformte Wulste als Bunde, und von dort bis zur Mitte des Schallkastens hin zehn unseren Guitarrbunden fast gleiche aus Holz gefertigte Erhöhungen zur Erzeugung der verschiedenen Klänge der chinesischen Tonleiter; die Halbtöne werden den Ansprüchen des Spielers entsprechend ohne Bünde erzeugt. Unterhalb jedes Bundes ist der zu erzeugende Ton bei jeder Saite durch das Notationszeichen angegeben. Die Saiten des G. werden durch Reissen mit den Fingerspitzen tönend erregt.

Digitized by Google

Ueber das Alter oder das erste Auftreten des G. in China ist bisher nichts bekannt geworden. 2.

Gutmann, Adolph, vortrefflicher Pianist, 1818 zu Paris geboren und auf dem dortigen Conservatorium musikalisch gebildet, liess sich auch in Deutschland mit grossem Beifalle hören. Bekannter noch hat er sich durch einige seiner Claviercompositionen im Salonstyle gemacht, die zwar keinen tieferen Gehalt haben, aber eine nicht gewöhnliche, correkte und saubere Factur aufweisen.

Gutmann, Aegidius, ein Rosenkreuzer aus dem 16. Jahrhundert, oder, wie Jöcher behauptet, Stifter dieses Ordens, schrieb ein Werk »*Cyclopaedia Paracelsica christiana*«, das Samuel Siderocrates Brettanus, ein speyer'scher Arzt, deutsch (Brüssel, 1585) herausgab, und in dessen zweitem Buche Mehreres von der Gesangskunst und dem damaligen Standpunkt derselben zu finden ist. Vgl. Walther's Lexikon. †

Gutturalton, s. Kehlton.

Guy, mit dem Beinamen Maître, ein berühmter niederländischer Orgelbauer zu Antwerpen, dessen Wirksamkeit noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt.

Guyon, Jean, französischer Kirchencomponist, war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Canonicus an der Kathedralkirche zu Chartres und veröffentlichte Psalme, Hymnen u. s. w. Eine Messe von ihm befindet sich in der Sammlung von 12 vierstimmigen Messen (Paris, 1554).

Guyot, Jean, auch Guyoz geschrieben und Castileti, nach seinem Geburtsorte le Châtelet (latein. *Castiletum*) bei Charleroi, zubenannt, war ein ausgezeichneter niederländischer Tonsetzer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Um 1505 Sänger an der Notredame-Kirche zu Antwerpen, erwarb er sich 1516 ein Beneficium an der Katharinenkirche, trat 1521 in die Dienste des Kaisers Ferdinand I. und erhielt 1536 wieder eine Präbende an der Notredame-Kirche zu Antwerpen. In dieser Stadt starb er auch im J. 1551. In verschiedenen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts finden sich geistliche und weltliche Gesänge von G.

Guys, Pierre August, musikkundiger französischer Kaufmann, geboren 1721 zu Marseille, gestorben 1799 zu Zante, gab in einem grösseren Reisewerke, betitelt: »*Voyage littéraire de la Grèce etc.*« (Paris, 1776), Notizen über den Stand der damaligen griechischen Musik, denen auch neugriechische und türkische Melodien beigefügt sind.

Guzinger, Johann Peter, um 1740 Kammermusiker des Bischofs von Eichstädt, war ein bedeutender Virtuose auf der *grand Viole d'amour* und ebenfalls Componist für dieses Instrument. †

Gymnopädie (griech. γυμνοπαιδία) hiess ein Fechter- oder gymnastischer Tanz der alten Lacedämonier, welcher zu einem Freudenfeste gehörte, das man zur Erinnerung an einen Sieg über die Argiver alljährlich feierte. Derselbe wurde von zweien Chören nur mit einem Unterkleide leicht bekleideter (nicht nackter) Tänzer, der erste aus Knaben, der zweite aus Männern bestehend, ausgeführt. Man sang dazu die vorgeschriebenen Hymnen, und die Chorführer trugen Palmenkränze auf dem Haupte. Die Hymnen, welche man ausführte, waren dem Apollon, der Tanz selbst dem Bacchos gewidmet.

Gyrowetz, Adalbert, begabter und fleissiger deutscher Componist, trefflicher Violin- und Pianofortespieler, wurde am 19. Febr. 1763 zu Budweis in Böhmen geboren. Er entwickelte sehr früh grosse Anlagen für die Musik, welche sein Vater, der Chordirektor an der Domkirche zu Budweis war, ausbildete, und fing schon als Schüler des dortigen Piaristencollegiums an zu componiren. Dabei war er so ausserordentlich fleissig, dass er in jedem der sechs Jahre, die er auf jenem Gymnasium zubrachte, die erste Prämie erhielt. Um sich dem Studium der Rechte zu widmen, bezog er die Universität zu Prag, die er jedoch nach zwei Jahren, von Krankheit und Armuth gedrückt, wieder

Digitized by Google

verliess, um sich ganz der Musik zuzuwenden. Zunächst nahm sich seiner der Graf Franz von und zu Fünfkirchen an, der ihn als seinen Secretair anstellte, und durch Mozart wurde er bald darauf dem Wiener Publicum vorgestellt, welches seine ersten Sinfonien mit rauschendem Beifall aufnahm. Nachdem er sodann Gelegenheit gefunden hatte, Italien zu besuchen, studirte er zwei Jahre lang beim Kapellmeister Sala in Neapel Contrapunkt und Fugensatz und schrieb für den König mehrere concertirende Serenaden. Von Neapel ging er, da sich inzwischen seine Verhältnisse gebessert hatten, über Mailand nach Paris, wo er mit vielem Enthusiasmus aufgenommen wurde, an Imbault einen splendiden Musikverleger fand, wegen der Revolution aber nur kurze Zeit verweilte, und hierauf nach London, wo er die besondere Auszeichnung des Prinzen von Wales genoss. Kränklichkeit, durch klimatische Einflüsse hervorgerufen, nöthigte ihn jedoch, nach drei Jahren nach Deutschland zurückzukehren. In Brüssel durch die Franzosen aufgehalten, ging er wieder nach Paris und von da später über Berlin nach Wien, wo er 1804 als Kapellmeister am kaiserl. Hoftheater angestellt wurde. Bei der Verpachtung dieses Theaters im J. 1827 wurde auch G. pensionirt und lebte seitdem, selbst zwar noch immerwährend componirend, aber dem Musiktreiben der Gegenwart sich mehr und mehr entfremdend, bis zu seinem Tode, der am 19. März 1850 zu Wien erfolgte. — G. war einer der fruchtbarsten Componisten, welche die Musikgeschichte kennt; dennoch weiss bereits unsere Gegenwart von ihm kaum mehr, als dass er eine einst allbeliebte Oper »Der Augenarzt« geschrieben habe. Alle seine Werke tragen den Stempel jener Zeit, die ein überragenderes Genie, Jos. Haydn, beherrschte; leicht, gefällig, gewandt und eingänglich geschrieben, fanden sie die unbedingte Anerkennung seiner Zeitgenossen, bis eine neue Epoche der Tonkunst unter Beethoven, C. M. v. Weber und Fr. Schubert heranbrach, deren Schöpfungen G., indem er sich jedoch bescheiden zurückzog, ganz übereinstimmend mit seinem Freunde Jos. Weigl für »zerrissen, verworren und chaotisch« erklärte. Er selbst schuf in seiner Art weiter und weiter, aber die heraufgezogene neue Zeit bereits fand seine Arbeiten schablonenhaft und handwerksmässig trocken, wandte sich von denselben ab und überlieferte sie der Verschollenheit. Auf fast allen Gebieten der Tonkunst ist G. schöpferisch thätig gewesen; das vierzehn Jahre vor seinem Tode erschienene, noch nicht einmal vollständige Verzeichniss seiner Werke zählt auf: einige 30 Sinfonien, über 70 Streichquartette und Quintette, 18 Trios und Duette, gegen 60 Clavierwerke mit Begleitung, Concerte, Sonaten u. s. w., 6 Serenaden für Harmoniemusik, eine Unmasse von Tänzen, Märschen, deutsche und italienische Lieder und Gesänge, Cantaten, 9 Messen und zahlreiche andere Kirchenstücke, Ouvertüren, Entr'acts, gegen 20 grosse und 25 kleinere Ballets und Pantomimen und 24 Opern und Singspiele, darunter als die beliebtesten und am häufigsten gegebenen: »Selico und Berissa«, »Helene«, »*Il finto Stanislao*«, »*Federica ed Adolfo*«, »der Sammtrock«, »das Gespenst«, »die Prüfung«, »das zugemauerte Fenster«, »die Junggesellen-Wirthschaft«, »Ida«, »der blinde Harfner«, »Aladin« und besonders »Agnes Sorel« und »der Augenarzt«. Seine letzte, für das Josephstädter Theater in Wien geschriebene Oper, »Hans Sachs«, ist nicht zur Aufführung gelangt.

H.

H (ital. und franz.: *si*) ist die jetzige Benennung des siebenten Tones in der modernen abendländischen Klangfolge von *C-dur* (s. d.), d. h. in dem Klange, der zum tiefer liegenden *c* im Verhältniss von 15:8 steht. Zur Zeit, wie aus dem Artikel Alphabet (s. d.) erhellt, als die erste Benennung der Töne,

Digitized by Google

welche in der Kunst Verwendung fanden, die Töne der Männerstimme, mit Buchstaben Eingang fand, in der Epoche des Boethius, 470 bis 524 n. Chr., nannte man den tieferen jetzt *h* geheissenen Klang *b* und dessen Octave *h*. Die Alten hatten aus der griechischen Klanglehre es zu übernehmen für gut befunden, den tiefsten in der Kunst anzuwendenden Klang *A* zu nennen, der wahrscheinlich in Tonhöhe dem heutigen *F* entsprach, und betrachteten denselben als den ersten Klang des Tonsystems überhaupt. Natürlich benannten sie die zweite Stufe ihres Tonreiches mit dem zweiten Buchstabennamen ihres Alphabets, mit *B*, welcher Klang jedoch unserem heute *h* genannten Klange durchaus entsprach. Diese Benennung des von uns *h* genannten Klanges durch *b*, welche Benennung durchgängig noch heute Holländer und Engländer pflegen, blieb auch noch, trotzdem man die Octave als Grenze des Tonreichs annahm, und erhielt sich, als selbst *c*, wie man annimmt, durch Guiseppo Lazarino im Anfange des 16. Jahrhunderts, als tiefster Klang im Tonreich angesehen wurde. Man bezeichnete den einzigen in Gebrauch befindlichen chromatischen Klang, den der Paramese (s. d.) der Griechen entsprechenden, durch *b mollis* oder weiches *b*, im Gegensatze zu dem *b durus* oder dem harten *b*, dem jetzigen *h*. Bei der steigenden Chromatik glaubte man jedoch diese Unterschiede der *b* genannten Klänge durch gesonderte Benennungen kennzeichnen zu müssen und fand es angemessen, den bisher *b durus* oder blos *b* genannten Ton *h* zu heissen und dem *b mollis* genannten die einfache Benennung *b* zukommen zu lassen. S. den Artikel *B*. Ferner sei noch zu lesen empfohlen: in Gottfr. Weber's Theorie der Tonsetzkunst vom J. 1830 bis 1832 Thl. I. S. 38 – 41 oder in dessen allgemeiner Musiklehre vom J. 1831 S. XXXVIII bis XLI.

Dass der Gebrauch des Namens *b* statt *h* sehr die alphabetische Tonbenennung vereinfachen würde, wird Jedem einleuchten, der die Praxis der Holländer und Engländer in dieser Beziehung kennt. Ob aber für Deutschland, wo, wie Fr. Schwanenberg's »Gründliche Abhandlung über die Unnütz- oder Unschicklichkeit des *H* im musikalischen Alphabet« (Wien und Leipzig, 1797) und J. J. Klein's Abhandlung über dasselbe Thema im ersten Jahrgange, 1798, der Leipz. musikal. Zeitschr. S. 641 u. w. zeigen, auch in diesem Geiste schon mehrfach Anstrengungen gemacht worden sind, jemals die einmal eingewurzelte Gewohnheit dem Rationelleren Platz machen wird, ist eine Frage der Zeit. Wenn es in frühester christlicher Zeit auf *h* keine Octavfolge gab, so hatte dies seinen Grund darin, dass in der diatonischen Folge diesem Klange keine reine Quinte gegeben werden konnte, was auch möglicherweise mit zur Ueberweisung des Namens *b* als einzige Benennung für den sonst *b mollis* oder *B-fa* geheissenen Klang beitrug, indem die Octavfolge auf dem *b* (*b mollis*) genannten Ton dann möglich war, die sich als eine Transposition der Octavfolge von *F* ergab. In modernster Zeit, wo alle chromatischen Töne der Octave in Kunstgebrauch gekommen sind, hat man auch die modernen Klanggattungen auf *h* in Gebrauch genommen, wie die Artikel *H-dur* (s. d.) und *H-moll* (s. d.) beweisen. Die Erweiterung des Tonreichs bis an seine äussersten Grenzen führte ferner zur Unterscheidung aller *h* zu nennenden Klänge des Tonreichs in der Weise, wie dies bei allen anderen Tönen in Gebrauch ist, deren wirkliche Tonhöhe man aber auch durch die Angabe der Schwingungen, welche diese Töne erzeugen, angeben könnte, wie folgende Aufstellung beweist:

das viergestrichene	h^4	wird durch	3937,44	Schwingungen	in der Secunde	erzeugt.
„ drei „	h^3	„ „	1968,72	„	„ „ „	„
„ zwei „	h^2	„ „	984,36	„	„ „ „	„
„ ein „	h^1	„ „	492,18	„	„ „ „	„
„ kleine	*h*	„ „	246,09	„	„ „ „	„
„ grosse	*H*	„ „	123,045	„	„ „ „	„
„ Contra-	H_1	„ „	61,5225	„	„ „ „	„

Wie dieser Klang, je nachdem er Leitton in *C-dur* oder diatonischer Klang

Digitized by Google

einer anderen Tonfolge ist, kleinere Verrückungen erduldet, die dem Ohre zwar wenig aber doch immerhin kenntlich sind, arithmetisch dargestellt jedoch nach ihrer Reinheit, die leider in der Praxis gewöhnlich nur annähernd gegeben wird, viel mehr uns kenntlich ist, wird Jeder zugeben müssen, wenn er ähnliche Rechnungen, wie sie in den Artikeln Ais (s. d.) und As (s. d.) angestellt sind, ausführt und als zu Recht anerkennt. C. B.

Haack, Karl, deutscher Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren am 18. Febr. 1757 zu Potsdam, genoss den Unterricht Franz Benda's in Berlin und kam als Violinist in die Kapelle des Prinzen von Preussen, in der er schon vor 1782 zum Concertmeister aufrückte. Mit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelms II. wurde er königl. Kammermusiker und 1796 königl. Concertmeister. Um 1811 pensionirt, starb er am 28. Septbr. 1819 zu Potsdam. Bis 1810 hat er sich mit Beifall häufig öffentlich in Berlin hören lassen; auch als Pianist leistete er Bedeutendes. Von seinen Compositionen erschienen: Violinconcerte op. 1 bis 6 (Berlin, 1790, 1791 und 1797) und drei Claviersonaten (Berlin, 1793). — Sein Bruder, Friedrich H., geb. 1760 zu Potsdam, trat als Violinist schon sehr früh in dieselbe Kapelle, studirte aber mit Vorliebe Clavier- und Orgelspiel, sowie bei Fasch Composition und erhielt in Folge dessen 1779 die Stelle eines Organisten zu Stargard in Pommern, später die eines Musikdirektors und Organisten an der Schlosskirche zu Stettin. Im letzteren Amte fand er, besonders seit 1793, wo er die Direktion des Stettiner Liebhaberconcerts übernahm und kunsteifrig weiter führte, einen ihm sehr zusagenden Wirkungskreis und componirte an grösseren Werken mehrere Sinfonien, ein Oratorium und die von Gotter gedichtete Oper »Die Geisterinsel« (1798). Ausserdem erschienen von ihm im Drucke: ein Clavierconcert op. 1 (Berlin, 1793), sechs Claviertrios und ein Violinconcert mit Orchester op. 6 (Berlin, 1801).

Haas, Ignaz, berühmter Orgelspieler und Contrapunktist um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, von dem man nur weiss, dass er in seiner Vaterstadt Königgrätz Musikdirektor war. Die von ihm noch vorhandenen Clavierwerke entsprechen keineswegs dem grossen Rufe, den er in seinem Lande bei Lebzeiten genoss.

Haas, Pater Ildephons, gediegener deutscher Musiktheoretiker und Componist, sowie trefflicher Sänger und Violinspieler, geboren am 23. April 1735 zu Offenburg, erhielt seinen ersten Musikunterricht vom badischen Hofmusiker und Violinisten Wolbrecht. Im J. 1751 trat er in das Benedictinerkloster Ettenheimmünster, wo er sich nach vollendeten theologischen Studien und erhaltener Priesterweihe (1759) besonders mit Compositions- und Violinstudien befasste, welche letzteren Wenzel Stamitz, der 1755 in diesem Kloster verweilte, bereits sehr gefördert hatte. Brieflicher Verkehr mit Pater Kaiser, Abt Vogler und Portmann machte ihn takt- und satzfest, nicht minder die eifrige Beschäftigung mit den Werken von Mattheson und Marpurg, besonders aber mit Fux' »*Gradus ad Parnassum*«, von dem er behauptete, dass jeder Tonsetzer wenigstens drei Jahre lang »diese strenge Compositionsfolter« aushalten sollte. Er veröffentlichte von 1764 an Vesperhymnen, Offertorien, Messen, *Antiphonae Marianae*, Kirchenlieder für Landchöre u. dgl. in grosser Menge. Seit 1759 hatte er auch mehrere Schauspiele für Offenburg geschrieben. Zuletzt war er Bibliothekar in seinem Kloster. Die fortwährenden Anstrengungen in seinen Studien, zu denen er zuletzt noch die Mathematik gesellte, und die verschiedenen klösterlichen Aemter, denen er zeitweise vorstand, schwächten nur zu bald seine Gesundheit, und er starb schon am 30. Mai 1791.

Haas, Johann Martin, deutscher Tonsetzer und Dichter, geboren am 25. Januar 1696 zu Engelthal, trieb als Gymnasiast zu Regensburg und 1714 bis 1718 als Student der Theologie in Altdorf mit Vorliebe Musik, so dass er 1721 in letzterer Stadt als Cantor und Musikdirektor angestellt wurde und dieses Amt sehr ehrenvoll bis zu seinem Tode, am 5. Juli 1750, führte. Dis-

Digitized by Google

putationen und Gedichte, die er 1737 der Universität Göttingen zu deren Einweihung gewidmet hatte, verschafften ihm den Titel eines kaiserl. gekrönten Poeten. Von seinen Werken kennt man: »Des Altdorfischen Zion harmonische Freude im Singen und Spielen« (Altdorf, 1722); »Chor-Arien für die Singeschüler« und Texte zu Kirchenmusiken, die er auch meist selbst in Musik gesetzt hat.

Haase, Ludwig, deutscher Virtuose auf Violine und Waldhorn, geboren am 25. Decbr. 1799 zu Dessau, war der Sohn und Schüler eines dortigen Kammermusikers. Neben dem Horne übte er fleissig die Violine beim Kammermusiker Dittmar und setzte diese Uebungen seit 1814 bei den Concertmeistern Morgenroth und Polledro in Dresden eifrig fort. Als Hornist trat er 1817 in die königl. sächsische Hofkapelle und erregte 1823 auf einer grossen Kunstreise durch Deutschland, die er mit seinem Bruder August (s. weiter unten) unternahm, als Violin- und Hornvirtuose Aufsehen. Nach einem Concerte 1831 in Dessau erhielt er den Titel eines herzogl. Hof-Concertmeisters. Auch fernerhin trug ihm sein öffentliches Auftreten stets reichen Beifall ein. — Sein älterer Bruder, August H., geboren am 2. März 1792 zu Koswig, war ebenfalls vom Vater unterrichtet. Seit 1811 als erster Hornist der königl. Hofkapelle in Dresden angestellt, hat er im Dienste und in Concerten sich einen ausgebreiteten Virtuosenruf auf diesem Instrumente erworben.

Habeneck, eine Musikerfamilie deutschen Ursprungs, deren Name durch den weiter unten aufgeführten François Antoine H. zu unvergänglichem Ruhme gelangt ist. Das älteste Glied dieser Familie, Adam H., geboren 1756 in der Pfalz, lernte in Mannheim fast alle Instrumente, besonders Fagott und Violine spielen, und wandte sich, unternehmungslustig wie er war, nach Frankreich, um dort in ein Militär-Musikcorps zu treten. In Paris aufgehalten, nahmen sich seiner die Landsleute Stamitz und Fränzl an, die ihn im Violinspiel ziemlich weit brachten. Endlich fand er die gewünschte Stelle als Fagottist bei einem Regimente in Mezières, das später in Quimpercorentin garnisonirte. Er scheint zu Brest bald nach 1800 gestorben zu sein. Als erster Lehrer seiner talentvollen Söhne hat er sich einen Platz in der Musikgeschichte erworben. — Der älteste derselben, François Antoine H., geboren am 1. Juni 1781 zu Mezières, machte im Violinspiel so bedeutende Fortschritte, dass er schon in seinem zehnten Jahre in öffentlichen Concerten auftrat. Zu Brest, wohin das Regiment seines Vaters in Garnison kam, blieb er mehrere Jahre, ohne auf einen andern Unterricht als den seinigen angewiesen zu sein. Er componirte dort 1798 und 1799 Concerte für Violine und drei Opern, ohne irgend eine Kenntniss vom Compositionssatz zu besitzen. In seinem zwanzigsten Jahre kam er endlich auf das Andringen von Musikkennern hin nach Paris und trat hier als Schüler des Conservatoriums in Baillot's Klasse. Im J. 1804 errang er den ersten Violinpreis und wurde Repetitor seiner Klasse. Die Kaiserin Josephine war, nachdem sie ihn in einem Concerte ein Solo spielen gehört hatte, so begeistert von seiner Leistung, dass sie ihm eine Pension von 1200 Frcs. zukommen liess. Von dem Orchester der komischen Oper, in das er nach vollendeten Studien eingetreten, gelangte er bald in das der Grossen Oper als erster Violinist, 1818, nach Kreutzer's Aufrücken in die Dirigentenstelle, als Solospieler. Ein ungewöhnliches Talent zu dirigiren aber entfaltete H. schon, als bei dem Conservatorium 1806 der Brauch eingeführt wurde, dass die mit einem Preise gekrönten Violinisten abwechselnd in einem Jahre die Concerte der Schule dirigirten. Hier bewiess er die entschiedenste Superiorität über seine Collegen. In diesen Stellungen wirkte H. bis zur Schliessung des Conservatoriums 1815, worauf er einige Zeit fast brach lag. Von 1821 bis 1824 dagegen war er sogar Direktor der Grossen Oper. Bald darauf wurde er auch zum General-Inspektor des Conservatoriums ernannt, in welcher Stellung er neben der Violinklasse Baillot's und Kreutzer's eine dritte gründete. Im J. 1826 rief man im Conservatorium eine neue

Concertgesellschaft in's Leben und stellte H. als Direktor derselben an. Damit beginnt die ruhmvollste Epoche seines Lebens. Denn er verwendete seine ungewöhnlichen Talente als Orchesterdirigent, um die Werke der grössten Meister der Tonkunst in ihrer Ausführung auf die höchste Höhe der Vollendung zu bringen, wobei er allerdings auch mit den allergrössten Schwierigkeiten zu kämpfen hatte; denn der von ihm hochverehrte Beethoven, den er in den Programmen bevorzugte, galt den Pariser Musikern für einen Barbaren, seine Werke erschienen ihnen als Räthsel voller Extravaganzen. H. aber zwang die Pariser, Beethoven in möglichster Vollkommenheit zu hören, und er hatte die Freude, vollständigst durchzudringen. Später unterstützte ihn der Direktor des Conservatoriums, Cherubini, in seinen ächt künstlerischen Bestrebungen, und er erhielt 1827 ein bestimmtes, passendes Local für seine Concerte. Die Bewunderung Beethoven's sowie der bis zur Vollendung gesteigerten Leistungen des Orchesters unter H.'s Leitung stieg bei jedem Concerte, und H. brachte es dahin, dass kaum der achte Theil derer, die die Concerte besuchen wollten, den Eintritt erlangen konnte. Auf dieser vom In- und Auslande bewunderten Höhe erhielt H. seine Concerte volle 22 Jahre. Ein neuer Glanzpunkt dieses seltenen Dirigenten fiel in die Zeit, wo Meyerbeer's »Robert« und »Hugenotten« zur Aufführung kamen. Er war es, der die Orchesterdirektion bei diesen Opern nicht blos in Paris, sondern auch in andern grossen Städten Frankreichs übernehmen musste; ebenso interessirte er sich für Halévy's »Jüdin«. H. besass eine seltene Willenskraft und Charakterfestigkeit und rief durch seine Haltung, seinen Blick eben so viel Respect wie Autorität hervor. Er wirkte nicht etwa nur durch ein rauhes und derbes Aeussere, sondern durch die Kraft der Ueberzeugung und durch seinen fein musikalischen Geist. Von seinen zahlreichen Freunden und Schülern wie von seiner Familie wurde er über Alles geliebt; zu seinen bedeutendsten Schülern gehören Alard und Curillon. Die ganze Kunstwelt trauerte, als er am 8. Febr. 1849 starb, und keine der Musiknotabilitäten fehlte, als seine Leiche unter den Klängen des Trauermarsches aus Beethoven's Eroica-Sinfonie nach dem Montmartre-Kirchhofe geleitet wurde. Von seinen eigenen Compositionen sind vorzüglich zu nennen: Mehrere Stücke zu der von Benincourt unvollendet hinterlassenen Oper »*La lampe merveilleuse*«, zwei Concerte, Variationen, Nocturnes, Capricen für Violine und Violinduette. — Sein Bruder Joseph H., ebenfalls ein tüchtiger Violinist, geboren am 1. April 1785 zu Quimpercorentin, machte seine höheren Studien gleichfalls auf dem Pariser Conservatorium und trat 1808 in das Orchester der *Opéra comique*, deren Direktion ihn 1819 zum zweiten Dirigenten ernannte. — Der jüngste der Brüder, Corentin H., geboren 1787 zu Quimpercorentin, kam nach rühmlicher Vollendung seiner Violinstudien auf dem Conservatorium zu Paris 1814 in das Orchester der Grossen Oper, war bis zur Julirevolution Kammermusiker der königl. Kapelle und wurde 1834 zum Nachfolger Launer's bei der ersten Violine der *Académie royale de musique* ernannt.

Habengton, Henry, englischer Tonkünstler, ist der erste, von dem die Geschichte eine musikalische Promotion meldet; er erhielt 1463 auf der Universität zu Cambridge den Grad eines Baccalaureus der Musik. †

Haberbier, Ernst, ausgezeichneter deutscher Pianofortevirtuose der neuesten Zeit, wurde am 5. Octbr. 1813 zu Königsberg geboren, wo sein Vater Organist war, und genoss eine treffliche musikalische Ausbildung. Seit 1832 lebte er einige Jahre in St. Petersburg, während welcher Zeit er zum kaiserl. Hofpianisten ernannt wurde. Hierauf machte er mehrere grössere Kunstreisen und trat u. A. 1850 in Paris und London mit grossem Beifalle auf. In Christiania verweilte er ein halbes Jahr lang und ersann dort eine neue Art des Passagenspiels, welche auf abwechselnde Vertheilung der Figuren auf beide Hände begründet war. Mit in dieser Manier von ihm componirten Stücken liess er sich zuerst in Kopenhagen, Hamburg, Kiel und 1852 auch in Paris hören, wo er grosse Anerkennung, aber auch eben so viel Widerspruch fand.

Digitized by Google

Nachdem er hierauf Strassburg und Baden-Baden besucht hatte, lebte er abwechselnd in Petersburg, Moskau, Kopenhagen und besuchte auch häufig Deutschland. Im J. 1866 liess er sich als Musiklehrer zu Bergen in Norwegen nieder. Dort traf ihn während eines Claviervortrages in einem am 12. März 1869 von ihm veranstalteten Concerte ein Schlaganfall, der ihn alsbald darauf tödtete. Er hat zahlreiche Claviercompositionen im brillanten Style geschaffen, von denen Vieles im Druck erschienen ist.

Haberl, Franz Xaver, tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren am 12. April 1840 zu Oberellnbach in Niederbaiern, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, besuchte dann das bischöfl. Knabenseminar zu Passau und empfing 1862 die Priesterweihe. Seitdem wirkt er als Musikpräfect der bischöfl. Seminarien zu Passau, als welcher er auch den dortigen Domchor zu dirigiren hat und widmete fortgesetzte Studien besonders dem Chorale und der älteren Kirchemusik. Aus dieser Beschäftigung entsprangen: »Anweisung zum harmonischen Kirchengesang« (Regensburg, 1864), »*Magister choralis*, theoretisch-praktische Anleitung zum gregorianischen Kirchengesange« (Regensburg, 1865, 2. Aufl. 1866) und »Liederrosenkranz, eine Sammlung von Marienliedern für drei- und vierstimmigen Männerchor« (2 Hefte, Regensburg, 1866).

Habermalz, H. B. K., deutscher Harfenvirtuose, hat sich zu Ende des 18. Jahrhunderts durch mehrere Compositionen für sein Instrument bekannt gemacht. Es erschienen von ihm: Veränderungen des Liedes »Blühe, liebes Veilchen« für Harfe und Flöte (1792) und »Neue Sammlung für die Harfe mit einer Violine« (Leipzig, 1792). Aus seinem Leben weiss man nur, dass er im J. 1790 Candidat der Theologie war. †

Habermann, Franz Johann, gediegener deutscher Componist und Compositionslehrer, geboren 1706 zu Königswerth in Böhmen, besuchte die höheren Schulen zu Klattau und Prag und widmete sich dann ausschliesslich der Musik, zu welchem Zwecke er sich nach Italien begab und die besten Meister aufsuchte. Von dort ging er nach Spanien und Frankreich. In Paris zog ihn 1731 der Prinz von Condé in seinen Dienst, nach dessen Tode H. Kapellmeister des Grossherzogs von Toscana in Florenz wurde. Als Maria Theresia in Prag gekrönt wurde, ging er dorthin und brachte eine Festoper mit Beifall zur Aufführung. Als Musiklehrer in Prag bildete er u. A. Dussek, Misliweczek und Cajetan Vogel. Später wurde er Musikdirektor an der Theatiner- und 1750 an der Maltheser-Kirche, 1773 endlich Kirchenkapellmeister zu Eger. Als solcher starb er am 7. April 1783. Gedruckt hinterliess er 12 Messen und 6 Litaneien und im Manuscript die Oratorien »*Conversio peccatoris*« und »Deodatus«, zahlreiche Kirchenwerke aller Art, Sinfonien und Sonaten, Alles in seiner Zeit hochgeschätzt. — Sein Bruder, Karl H., geboren 1712 zu Königswerth, gestorben am 4. März 1766 zu Prag, ein vorzüglicher Clavierspieler, war ebenfalls als Kirchencomponist sehr geachtet, und sein Sohn, wie der Vater Franz Johann geheissen, um 1750 zu Prag geboren, war Amtsnachfolger seines Vaters und fungirte als solcher noch im J. 1800 zu Eger. Seine zahlreichen Kirchenwerke sind Manuscript geblieben.

Habermehl, G., deutscher Claviercomponist, lebte in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts. Man kennt nur noch Variationenhefte von ihm, als: Zwölf Variationen über »O wie kurz und flüchtig« (Darmstadt, 1796), zwölf Variationen über »Wohl toben die Völker« (Braunschweig, 1797) u. s. w. †

Habert, Johann Evander, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 18. Octbr. 1833 zu Oberplan in Böhmen, bildete sich 1848 bis 1852 in Linz zum Lehrfache aus. Nachdem er neun Jahre lang im Schuldienste gestanden, wurde er 1861 als Organist in Gmunden angestellt. Früh schon musikalisch unterrichtet, war er durch die Unterweisungen des Schullehrers Jos. Lanz in Waizenkirchen und seines Vetters Jordan Habert so weit gebildet

worden, dass er 1857 mit zwei Messen als Componist hervortreten konnte. Seit 1861 veröffentlichte er ein Heft Marienlieder, ein Heft alte und neue katholische Gesänge und einige Hefte Clavierstücke und Lieder. Für eine Messe (Brixen, 1866) erhielt er 1866 bei der grossen internationalen Concurrenz für heilige Musik den dritten Preis.

Habisreutinger, Columban, ein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Componist wirkender Benedictinermönch in Zwiefalten, von dessen Arbeiten sich in der königl. Bibliothek zu München vorfinden: »*Melodiae ariosae* zu den vier Büchern von der Nachfolge Christi« (Augsburg, 1744). †

Hachenberg, Paul, Doctor der Jurisprudenz, geboren 1652, gestorben 1681 zu Heidelberg als Professor der Geschichte und Beredsamkeit, schrieb u. A. auch über die Musik der alten Deutschen.

Hachmeister, Karl Christoph, deutscher Tonkünstler, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Organist an der heiligen Geistkirche zu Hamburg und hat sich durch Veröffentlichung von für seine Zeit sehr geschmackvollen Clavierübungen vortheilhaft bekannt gemacht.

Hacke, Georg Alexander, deutscher Componist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte: »Musikalisch-Marianische Schatz-Kammer, 58 Arien und Motetten auf alle Feste *beatae virginis* enthaltend« und »Vierzehn Arien auf Weihnachten, ingleichen auf unterschiedliche Heiligen, sammt zwei Trauer-Arien zu Exequien u. s. f. von ein und zwei Stimmen, zwei Violinen, eine Viole und Generalbass« (Augsburg bei Lotter). †

Hackebrett oder Cymbal (ital.: *Dolce melo,* auch *Salterio tedesco),* ist ein Schlaginstrument, das seit dem 6. Jahrhundert in West- und Mitteleuropa verbreitet war und noch gegenwärtig in den niedern Volksschichten, besonders auf Tanzböden, sich in Gebrauch befindet. Die italienische Benennung dieses Tonwerkzeugs, *Salterio tedesco,* giebt Aufschluss über Urstätte und Urgestalt einerseits, sowie über den Ort der letzten Umformung der Urgestalt, wie nachfolgende kurze Nachrichten erweisen werden. Im hohen Alterthume nämlich war schon in Assyrien und Aegypten (s. assyrische Musik, Theil I. S. 323 in diesem Werke) ein Tonwerkzeug in Gebrauch, wie viele assyrische und aegyptische Bildwerke darthun, das später von den Griechen nachgebildet, angewandt und *ψαλτήριον* geheissen wurde und sich einer besonderen Ausbildung erfreute. Dasselbe hatte einen mehr dreiseitig gestalteten Resonanzkasten, über den die Saiten, zehn an der Zahl, ausgespannt wurden, die man mittelst eines Klöpfels tönend erregte. Es muss einen starken, andauernden Ton gegeben haben, denn die Abbildungen aus Kuijundschik zeigen schon, dass man in frühester Zeit sorgfältig die Saiten zu dämpfen sich bemühte. Der Spieler trug dies Instrument beim Gebrauch wohl nur vor sich, indem die schmale Seite des Schallbodens zwischen Bauch und Brust vor dem Körper durch Lederriemen festgemacht war. Dasselbe wurde in Italien, Frankreich, Deutschland und England in den Zeiten von 600 bis 1400 n. Chr. bekannt und zeigte in den verschiedenen Ländern zwar kleine Verschiedenheiten der Form und Behandlungsweise, trug aber überall den griechischen Namen latinisirt: Psalterium. Im Orient bekam es jedoch in dem qânon oder kánun genannten arabischen Musikinstrument, wovon F. J. Fétis in seiner »*Histoire de la musique*«, Tome II. pag. 131 und Hermann Weiss in seiner »Kostümkunde«, Theil III. S. 295 eine schöne Abbildung geben, seine vollendetste Form. Diese Form wurde während der Kreuzzüge vielen Abendländern bekannt, und diese veränderten das im Vaterlande gepflegte und beliebte Psalterium jenem arabischen gemäss, behielten jedoch die alte Tonerregungsart mit Klöpfeln statt der arabischen mit an den Fingern sitzenden Plektren bei, was die occidentale Fortbildung desselben bis zum Pianoforte (s. d.) später ermöglichte. Diese ersterwähnte occidentale Umformung des Psalteriums soll, der Sage nach, zuerst in England stattgefunden haben. In Deutschland, wo dies Musikinstrument wohl gleichzeitig derselben Veränderung unterlag, gab man demselben einen

Digitized by Google

neuen Namen: Hackebrett, der ihm bis heute geblieben ist. In Italien hingegen, wo die veränderte Form des Psalteriums zuletzt und zwar durch Einführung von Deutschland aus bekannt geworden zu sein scheint, behielt man die dem ursprünglichen Namen nachgebildete Bezeichnung: *Salterio* bei und gab derselben nur die auf die angenommene Stätte der Umformung des Instruments deutende Zusatzbezeichnung: *tedesco.* Dies Tonwerkzeug, jetzt im Abendlande meist überall in gleicher Gestalt gepflegt, ist gewöhnlich 1,25 Meter lang, gegen 0,9 bis 1,05 Meter breit und 0,3 Meter hoch, so dass es einem fast viereckigen Kasten gleich erscheint. Der Schallboden, die grösste Ausdehnung des Instruments einnehmend, hat zwei runde, reich verzierte Schalllöcher. Der Bezug (s. d.) des H.'s besteht aus Drathsaiten, Messing und Stahl, die über zwei Stege (s. d.) gehen, an der einen Seite mittelst aus denselben geformten Oesen an Stifte gehangen und an der andern an hölzerne Wirbel, durch welche sie ihre Stimmung erhalten, befestigt sind. Der Bezug, welcher ehedem einchörig war und nur die diatonischen Klänge aufwies, ist mit der Zeit zwei- und dreichörig geworden und vertritt alle chromatischen Töne. Dem ähnlich entwickelte sich auch der Ambitus (s. d.) des H.'s; erst besass derselbe kaum drei Octaven, bald jedoch wuchs er bis zu vieren und stieg dann, bis er alle diatonischen und chromatischen Klänge von *C* bis c^3 führte. Die Tonerregung der Saiten des H.'s geschieht durch zwei leichte, hölzerne Hämmerchen, die am Ende mit länglichen Knöpfchen versehen sind, so dass man damit nach Ermessen zwei auch drei Saiten gleichzeitig schlagen kann. Die eine Seite der Knöpfchen ist mit Filz oder Tuch überzogen, während die entgegengesetzte ganz kahl ist.. Mit ersterer schlägt man, wenn man leise, mit letzterer, wenn man stärker tönende Klänge dem H. entlocken will. Dies Instrument entbehrt, wie man aus der Art der Tonerregung schliessen kann, jede gleichmässige, feine Art der Klänge. Das Piano desselben klingt gedämpft und das Forte sehr scharf mit vielen hohen Obertönen gesättigt. Der Anwendung bei Kunstleistungen erfreut sich um deswillen das H. nicht, weil die Art seiner Klänge durch seine Sprösslinge, Pianoforte und Flügel, in veredelter Weise überall leicht zu Gebote stehen. Bei lärmenden Volksbelustigungen jedoch, wo oft das Durchdringen einer Melodie erwünscht, ist noch heute das H. ein nur zu empfehlendes Tonwerkzeug, wenn nicht andere diese Aufgabe edler erfüllende vorhanden sind; namentlich auf Tanzböden. In Mitteldeutschland sieht man das H. oft in Mitte kleiner Banden herumziehender Musikanten und Bergleute, doch auch diese werden bald sich desselben entäussern, da eine durchdringende Melodieführung bei ihren Leistungen edler durch die leichter transportable Stahlharmonika und die Harmoniefüllung durch eine kleine dumpfe Trommel erreicht wird. Es mag hier noch die Auslassung des Ottomarius Luscinius in seiner »Musurgia« von 1536 p. 13: *»instrumentum ignobile propter ingentum strepidum vocum«*, über das H. eine Stelle finden, um zu beweisen, wie man schon in Zeiten, wo man für dasselbe noch in leichter Weise keinen Ersatz hatte und viel rohere Kunstleistungen als die heutigen zu den sehr hohen gerechnet wurden, dennoch schon durch die Klänge des H.'s sehr unangenehm berührt wurde. C. B.

Hackel, Anton, talentvoller und geschickter deutscher Dilettant, geboren zu Wien am 17. April 1799, gestorben ebendaselbst am 1. Juli 1846 als Rechnungs-Adjunkt bei der k. k. Baudirektion, machte seine Compositionsstudien bei Emanuel Förster und gab ein- und mehrstimmige Gesangscompositionen in Wien heraus, von denen besonders seine Ballade »Die nächtliche Heerschau« ausserordentlich günstig aufgenommen wurde. Auch seine Versuche in anderen Gattungen, z. B. der Kirchen- und Militärmusik, fielen sehr glücklich aus.

Hackenberger, s. Hakenberger.

Hacker, Benedict, deutscher Tonsetzer, geboren am 30. Mai 1769 zu Metten bei Deggendorf in Niederbaiern, entwickelte bei tüchtigem Musik-

Digitized by Google

unterrichte schon frühzeitig bedeutendes Talent. Ganz durfte er sich der Kunst, namentlich dem Clavier- und Orgelspiel erst widmen, als er, einem Wundarzte in die Lehre gegeben, bei Operationen ohnmächtig wurde, und nun nahm sich Prof. Schmetterer in Salzburg seiner an, der ihn in sein Haus zog und ihn auch von Mich. Haydn und Leop. Mozart unterrichten liess. Doch schon 1784 starb dieser edle Gönner, und H. erwarb sich kümmerlich seinen Unterhalt als Violinist im Chore des Nonnenstifts am Nonnenberge und durch Ertheilung von Unterricht. Im J. 1786 trat er in die Hof- und academische Waisenhaus-Buchhandlung zu Salzburg und 1794 als Gehülfe und Buchhalter in die Mayer'sche Buchhandlung daselbst, bis er 1802 auf eigene Rechnung eine Musikalienhandlung begründen konnte. Er hat Arbeiten im Kirchenstyl, ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder seiner Composition veröffentlicht und auch eine komische Oper, »List gegen List«, nur für Männerstimmen gesetzt, aufführen lassen, die in Salzburg grossen Beifall fand.

Hacquardt, Karl, niederländischer Musiker, geboren zu Brügge um 1640, hat sich in seiner Zeit durch einige Vocal- und Instrumentalcompositionen auch als schaffender Künstler bekannt gemacht.

Hadlaub, Meister Johannes, schweizerischer Minnesänger, lebte zu Zürich, wo er auch in der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts geboren war. Dass er eine Zeit lang dem Berufe eines wandernden Sängers obgelegen habe, lässt sich aus seinen Gedichten entnehmen, die er um 1290, vielleicht auch schon früher, verfasste; seine Kunstbildung hatte er vermuthlich in der Singschule seiner Vaterstadt erhalten. Seinen Tod darf man kaum früher als um das J. 1325 ansetzen. Seine erhalten gebliebenen Gesänge bestehen in Minne-, Herbst-, Erndte- und Wächterliedern und zeichnen sich durch ihre kunstmässige Form aus, die namentlich in den vielreimigen, oft mannigfach verschlungenen Strophen erscheint. Dieser Strophenbau hat seinen Gedichten eine dem Gesange angemessene Lebendigkeit aufgedrückt.

Hadrava, oder Hadrawa, Clavier- und Lautenvirtuose, geboren um 1750 in Ungarn, war um 1774 Legationssecretär des österreichischen Gesandten, Baron von Swieten, in Berlin, wo er als fertiger Clavierspieler glänzte. Auf der Laute bildete er sich in Italien weiter aus, besonders als er sich um 1795 bei der Gesandtschaft in Neapel befand. Er brachte es auf diesem Instrumente so weit, dass der König von Neapel Unterricht bei ihm nahm. In Berlin und Neapel sind mehrere Clavier-Sonaten seiner Composition erschienen, die für seine Musikbildung vortheilhaft zeugen.

Hadrianus, Emanuel, s. Adrian.

Hadrianus Castellensis, Cardinal und Bischof zu Hereford in England, war im 15. Jahrhundert zu Cometo geboren. Neben vielen anderen Schriften verfasste er auch einen Tractat *»de musica.«* Er starb, der Cardinalswürde entsetzt, im J. 1518 zu Constantinopel.

Häffner, Johann Christian Friedrich, deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 2. März 1759 zu Oberschönau bei Suhl als Sohn eines Schulmeisters. Orgelspiel und Generalbass trieb er bei dem berühmten Organisten Vierling als Schüler des Gymnasiums zu Schmalkalden. Seit 1776 Student zu Leipzig, erwarb er sich seinen Unterhalt als Corrector des Breitkopf und Härtel'schen Musikverlags. Mit reisenden Schauspielgesellschaften begab er sich hierauf nach Frankfurt a. M., Hamburg u. s. w. und gelangte als Musikdirektor zu Geschick und einigem Rufe, so dass man ihn 1780, auf Empfehlung eines deutschen Kaufmanns hin, als Organisten an der deutschen Kirche in Stockholm anstellte, mit welchem Amte er den Posten eines Accompagnateurs an der königl. Oper verband. Für diese Bühne schrieb er die Oper »Elektra«, welche ihm 1787 den Titel und 1793 die Funktion eines ersten Hofkapellmeisters eintrug. Im J. 1808 siedelte er nach Upsala über, wo er 1820 Domorganist und Universitäts-Musikdirektor wurde und am 28. Mai 1833 starb.

Digitized by Google

— Ausser »Elektra« hat er die Opern »Alcide« und »Renaud«, sämmtlich im Gluck'schen Style, componirt; eine neuere Compositionsrichtung erkannte er nicht an und beschuldigte in Wort und Schrift Mozart, den Verfall der Musik herbeigeführt zu haben. Ausserdem gab H. schwedische Lieder und Gesänge heraus, überarbeitete die Melodien zu den von Geijer und Afzelius gesammelten dänischen Volksliedern und machte sich um den Kirchengesang in Schweden durch Herausgabe eines Choralbuchs (2 Theile, 1819 bis 1821) und Präludien zu den Chorälen (1822) verdient.

Hähnel, Amalie, vorzügliche deutsche Opernsängerin, geboren 1807 zu Grosshübel in Böhmen, kam um 1813 nach Wien, wo sie von ihrem zwölften Jahre an nach einander die Tochter des Kapellmeisters Gassmann, Salieri und Ciccimara im Gesange unterrichteten. Nachdem sie seit 1825 als Concertsängerin aufgetreten war, debütirte sie 1829 als Rosine im »Barbier«. Ein Jahr später machte sie eine Gastspielreise nach Berlin, wurde für das dortige Königsstädter Theater engagirt und gehörte demselben bis zur Auflösung seiner Oper an, worauf sie 1841 zur königl. Hofoper übertrat, an der sie zur Kammersängerin ernannt wurde. Auch als Sängerin in Kirchenmusiken war sie in Berlin hochgeschätzt. Im J. 1845 zog sie sich wegen Kränklichkeit von der Bühne zurück, begab sich nach Wien und starb daselbst am 2. Mai 1849. Ihre Stimme war ein zwei volle Octaven umspannender, sehr klangreicher Mezzosopran von vorzüglicher Volubilität und ihre Schule eine in seltener Art ausgezeichnete.

Hähnel, Jacob, s. Gallus.

Hähnel, Johann Ernst, sächsischer Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und war einer der hervorragendsten Meister seines Faches. Von den vielen von ihm gebauten Werken ist mit Bestimmtheit bekannt, dass er zu Oschatz ein Werk mit 31 Stimmen herstellte, dass er ferner eines zu Cadix vollendete, und dass er 1737 die Dresdner Schlosscapellenorgel in die Friedrichsstädter Kirche daselbst versetzte. Auch als Denker über neu erfundene Tonwerkzeuge hat sich H. hervorgethan. So befleissigte er sich, die Idee eines *Cembal d'Amour* (s. d.) auszuführen, indem er neben den Tangenten auf beiden Seiten zwei starke messingene Stifte setzte, welche man nach Belieben durch einen Zug an- und abschieben konnte. Dies gab den Klang der sogenannten Coelestinclaviere. Ferner brachte H. bei diesem Tonwerkzeug eine mit Tuch bezogene lange Leiste an, welche man über dem einen oder andern Resonanzkasten auf die Saiten legen konnte, wodurch das Instrument wieder den Klang der gewöhnlichen Clavichorde erhielt. Ausführlicheres über dies Musikinstrument findet man in Adlung's *Musica mechanica* Band II. S. 126. Von Dresden zog sich H. im Alter nach Hubertusburg zurück, wo er auch starb. †

Hämmerpantalon oder Hammerwerk nannte man ein pantalonartiges Tonwerkzeug, dessen Drahtsaiten durch mittelst einer Tastatur regierte Hämmer tönend erregt wurden. Das H. war somit der halbe mit Drahtsaiten bezogene Theil eines Pantalons (s. d.), der sich nur in der Tonerregung von demselben unterschied und die Form eines Clavicymbels (s. d.) oder Clavicytheriums (s. d.) besass. Als Vorläufer unseres Fortepianos (s. d.) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch, ist das H. nicht weit über die Grenze des Jahrhunderts hinaus gekommen, sondern schon sehr früh von dem Fortepiano verdrängt worden. Eines der letzten, eigens für das H. componirten Werke ist Beethoven's grosse Sonate op. 106. 2.

Hämmling, s. Castrat.

Händel, Georg Friedrich, einer der Heroen der Tonkunst, ward am 23. Febr. 1685 zu Halle an der Saale geboren. Fälschlich ist früher von verschiedenen Seiten der 24. Febr. 1684 als der Tag seiner Geburt angegeben worden (z. B. in der 1. Ausgabe von Fétis': *Biographie universelle des Musiciens* und in Gerber's Tonkünstlerlexikon); durch die Untersuchungen von Förste-

mann (Leipzig, 1844) stellt sich jedoch 1685 als das Jahr, in welchem er das Licht der Welt erblickte und der 24. Febr. als der auf den Tag seiner Geburt, nach der Sitte damaliger Zeit, unmittelbar folgende Tauftag heraus. H.'s Grossvater war der Kupferschmiedemeister Valentin Händel, der, im J. 1582 zu Breslau geboren, sich 1609 in Halle das Bürgerrecht erwarb und dort ein Mädchen, das ebenfalls der Familie eines Kupferschmiedemeisters entstammte, ehelichte. So ging denn auch H. recht eigentlich aus dem Volke, und zwar aus dem ehrsamen Handwerkerstande, hervor. Denn auch sein Vater, Georg Händel (geboren 1622), war ursprünglich Barbier und erhob sich erst später zum fürstl. sächsischen Kammerdiener und Leibchirurgen zu Halle. Derselbe verheirathete sich in zweiter Ehe mit Jungfer Dorothea, Tochter des Pastor Taust, Seelsorger in dem romantischen Schloss und Dorf Giebichenstein an der Saale. Da Dorothea die Mutter unseres H. ist, und der grosse Tondichter, ähnlich wie andere hervorragende Männer (z. B. Coriolan, Napoleon, Goethe), zu dieser Mutter, so lange dieselbe lebte, in einer besonders nahen und innigen Seelengemeinschaft gestanden hat, so fügen wir noch hinzu, dass dieselbe eine Frau von reichem Gemüth, ungewöhnlich starkem und klarem Geist, protestantischer Gesinnung und echt bürgerlicher Ehrbarkeit und Tüchtigkeit gewesen. Dies geht besonders aus einem zu ihren Ehren auf Kosten des Sohnes gedruckten Leichen-Sermon hervor, von welchem H.'s Biograph, Chrysander, so glücklich war, noch ein Exemplar aufzufinden. H. galt lange Zeit als der erste und einzige Sohn aus seines Vaters zweiter Ehe; es ist aber seitdem erwiesen worden, dass er nicht nur einen älteren Bruder gehabt, sondern dass ihm auch noch zwei jüngere Schwestern gefolgt sind.

Von frühester Jugend auf hatte der Knabe H. eine leidenschaftliche Freude an Musik. Dieselbe ging so weit, dass sein Vater, der hoch mit ihm hinaus wollte und ihn deshalb zum Juristen bestimmte, alle musikalischen Instrumente und Noten aus seinem Hause verbannte, um auf solche Weise die die väterlichen Pläne kreuzende Neigung des Kindes auszulöschen. Es scheint jedoch, dass sich eine alte Tante seiner erbarmt habe und dass es ihm gelungen sei, mit ihrer Hülfe ein kleines Clavichord in eine Dachstube seines Vaterhauses einzuschmuggeln. Etwa 8 Jahre alt, begleitete H. seinen Vater, dessen Bruder daselbst Kammerdiener war, an den Hof des Fürsten von Sachsen-Weissenfels. Das Kind, das hier mit grösserer Freiheit umherschweifen konnte, probirte in den fürstlichen Zimmern verschiedene vorhandene Claviere und gerieth zuletzt sogar an die Orgel der Schlosskapelle. Der Fürst kam zum Zuhören herbei und dies hatte zur Folge, dass er dem Vater des Knaben eine sehr vernünftige Standrede des Inhaltes hielt: Eltern hätten kein Recht, die ihren Kindern verliehenen Anlagen zu unterdrücken. Jedenfalls hatte dies Ereigniss die gute Folge, dass H. von nun an Unterricht in den ersten Elementen der Musik bei dem trefflichen Organisten Zachau in Halle erhielt und es nach 2 Jahren so weit gebracht hatte, dass er sich mit Geschick im Contrapunkt, sowie als Spieler auf der Orgel zu ergehen anfing. — Mit zehn Jahren schon schrieb H. unter Anderem 6 Sonaten für 2 Oboen und Bass. Demungeachtet gestattete der Vater nicht, dass die übrigen Studien unterbrochen wurden; der Knabe musste die lateinische Schule besuchen, und die Idee, dass er dereinst ein Studiosus der Rechte werden sollte, ward durchaus noch nicht aufgegeben. — Nicht 1698, sondern wahrscheinlicher 1696 (also in seinem 12. Jahr) ward H. von seinem Vater nach Berlin geschickt, woselbst er seine erste Bekanntschaft mit der Oper machte und sich bei Hofe als Virtuos hören liess. Der Churfürst (der spätere König Friedrich I. von Preussen) wollte den kleinen Wundermann auf seine Kosten nach Italien senden, was jedoch der alte H. für seinen Sohn, mit einer damals seltenen Unabhängigkeit der Gesinnung, ablehnte. Ein Jahr später, 1697, hatte der nach Halle zurückgekehrte H. den Verlust seines Vaters zu beklagen und bezog einige Zeit darauf die in seiner

Digitized by Google

Vaterstadt 1694 gegründete Universität. Nachdem ihn eine 1702 dort übernommene Organistenstelle wahrscheinlich ganz für die Musik entschieden, ging er 1703 nach Hamburg, welche Stadt zu jener Zeit die einzige gute deutsche Oper im Vaterlande besass. Hamburg verdankte einen solchen Vorzug hauptsächlich dem Tonsetzer Reinhard Keiser (1673—1739), der darum auch mit Recht in der Geschichte der Musik einen bedeutenden Platz behauptet. Derselbe soll der Hamburger Bühne für seine Person allein nicht weniger als 116 sowohl italienische wie deutsche Opern und Singspiele geliefert haben, von denen 76 noch namentlich bekannt geblieben sind. Als Keiser, der zugleich auch Theaterunternehmer war, Schulden halber eine Zeit lang Hamburg verliess, ward H. sein Vertreter am Dirigentenpult und an dem damals, sowie noch lange nachher, im Orchester üblichen Clavier.

In Hamburg entspann sich ein warmes Freundschaftsverhältniss zwischen H. und seinen beiden zu ihrer Zeit hervorragenden Fachgenossen Telemann (1681—1767) und Mattheson (1681—1764). Der letztere, der sich auch als musikalischer Schriftsteller hervorthat und als solcher die culturgeschichtliche Bedeutung eines Chronisten seiner Zeit besitzt, berichtet in seiner »Ehrenpforte«: H. habe damals »unendliche Cantaten« geschrieben, welche sich weder durch Kenntniss der Harmonie, noch durch einen gebildeten Geschmack ausgezeichnet hätten. Als Organist dagegen besass H. damals schon einen grossen Ruf. Dies mag Veranlassung zu jener in Gesellschaft Mattheson's von H. unternommenen Reise nach Lübeck gegeben haben, mit welcher zugleich eine Art von Brautschau verbunden gewesen. Es handelte sich nämlich um Wiederbesetzung der daselbst an der Marienkirche von dem berühmten Buxtehude (1637—1707) verwalteten Organistenstelle. Buxtehude, dessen Einfluss auf Sebastian Bach neuerdings durch Spitta in das rechte Licht gesetzt worden,*) wollte sich, hohen Alters wegen, in den Ruhestand versetzen lassen. H. war ihm als Nachfolger willkommen, jedoch unter der Bedingung, dass er seine, wahrscheinlich schon etwas ältliche Tochter heirathe. Da unser jugendlicher Meister hierauf nicht eingehen wollte, so zerschlug sich diese Angelegenheit, und die Freunde kehrten unverrichteter Sache nach Hamburg zurück. Im J. 1704 erlitt H.'s Verhältniss zu Mattheson eine Unterbrechung durch ein vorübergehendes Zerwürfniss. Eine kleine Eifersucht um den Dirigentenplatz veranlasste einen heftigen Wortwechsel zwischen den Freunden, der sich, da sie beide Hitzköpfe waren und, nach der Sitte damaliger Zeit, Degen an der Seite trugen, soweit steigerte, dass sie, nachdem sie das Opernhaus verlassen, mit blanken Klingen einander zu Leibe gingen. Ein breiter Stahlknopf am Rocke H.'s rettete demselben bei diesem improvisirten Duell das Leben, indem der auf das Herz seines Gegners gerichtete Degen Mattheson's daran in Stücke zerbrach. Zum Glück hatte die Sache keine weiteren Folgen, und die jungen Leute versöhnten sich noch an demselben Abend.

In das Jahr 1704 fällt auch die Composition einer von H. nach dem 19. Cap. des Evang. Johannes für Hamburg geschriebenen deutschen Passion, deren Manuscript sich auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindet und deren Text der Hamburger Singspieldichter Postel in Reime gebracht hatte. Am 8. Jan. 1705 ging in Hamburg H.'s erster theatralischer Versuch, seine deutsche Oper »Almira« mit vielem Beifall in Scene; ihr schloss sich mit gleichem Erfolg am 25. Febr. desselben Jahres, also nur ein paar Wochen später, seine ebenfalls deutsche Oper »Nero« an. Von dem letzten Datum bis 1708 ward keine weitere Oper von H. in Hamburg gegeben. Fétis erklärt sich dies aus einer Reise H.'s nach Italien, die durch ein »*Laudate*« mit der Unterschrift Rom 1707 beglaubigt wird. Der belgische Kunsthistoriker meint, alle Biographen hätten diese erste italienische Reise H.'s übersehen. Dies lässt sich aber jedenfalls nicht von Chrysander sagen, der uns über dieselbe, wenn

*) Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta. Leipzig, 1873, Breitkopf und Härtel.

auch unter anderen Voraussetzungen, aufklärt, indem er darthut, dass H. in Italien ohne Unterbrechung von 1707 bis 1710 geblieben sei, und seine deutschen Opern: »Florindo« und »Daphne«, die allerdings erst 1708 in Hamburg zur Aufführung gekommen sind, nicht bei einem Zwischenaufenthalte daselbst, sondern schon vor seiner italienischen Reise für die Hamburger Bühne componirt habe. Die Daten scheinen auch in dieser Beziehung unwidersprechlich. Sie belehren uns, dass H. sich vom Januar bis zum März 1707 in Florenz befunden; dass er sich vom April bis Juli des gleichen Jahres in Rom aufgehalten; hierauf vom Juli 1707 bis Januar 1708 wieder nach Florenz zurückgekehrt sei; sich dann vom Januar bis zum März 1708 in Venedig verweilte; vom März bis Juni 1708 abermals Rom besucht habe; vom Juli 1708 bis Herbst 1709 in Neapel seine Residenz aufgeschlagen und muthmasslich gegen Ende des Jahres 1709 zum dritten Mal in Rom gewesen sei, um, nachdem er die Carnevalszeit 1710 noch in Venedig zugebracht, nach Deutschland zurückzukehren. In Rom componirte er, ausser dem schon erwähnten »*Laudate*«, ein dem 109. Psalm entnommenes lateinisches Kirchenstück: »*Dixit Dominus*«, und im J. 1708 das italienische Oratorium »*La Resurrezione*«, sowie auch die im Oratorienstyl gehaltene Cantate: »*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*«, welche er in den Jahren 1737 und 1757 neuen Bearbeitungen unterwarf, aus denen schliesslich das englische Oratorium: »*The Triumph of Time and Truth*« hervorging. In Florenz setzte er die italienische Oper »*Rodrigo*«, durch welche er sich viel Beifall und, ausser goldenem Lohn, auch die Neigung seiner Primadonna, der Vittoria Tesi (1690—1775), erwarb.

In Venedig ist H., gewissen Traditionen nach, mit Alessandro Scarlatti, sowie mit Antonio Lotti zusammengetroffen; auch schrieb er daselbst seine Oper »*Agrippina*«. Die Bekanntschaft H.'s mit A. Scarlatti bei einem seiner Aufenthalte in Rom unterliegt nicht, wie die Eröffnung einer solchen in Venedig, irgend welchen Zweifeln; auch A. Scarlatti's berühmten Sohn Domenico lernte unser deutscher Meister in Rom kennen und liess sich sogar, als Virtuose auf dem Flügel und auf der Orgel, mit ihm in Wettkämpfe ein. Es wird für wahrscheinlich gehalten, dass die beiden Scarlatti, die sich für den deutschen Fachgenossen künstlerisch und freundschaftlich erwärmt hatten, unseren Meister nach Neapel begleiteten, woselbst H. das in der Form einer Cantate componirte Schäferspiel: »*Aci, Galatea e Polifemo*« setzte. Sein später in England über dieselbe Fabel geschriebenes Werk: »*Acis and Galatea*« ist eine vollständig neue Composition und daher in keine Beziehung zu der fast gleichnamigen italienischen Arbeit zu setzen. Von Venedig aus hatten der Baron Kielmannsegge und der Kapellmeister Steffani, einer der tüchtigsten Componisten seiner Zeit (s. besonders dessen Duette), H. nach Hannover entführt. In Halle, bei der Mutter, fand der zurückkehrende Sohn manches verändert; eine nur 19 Jahre alt gewordene Schwester hatte ihm der Tod entrissen, eine andere Schwester hatte sich verheirathet. In Hannover ernannte ihn der Churfürst zu seinem Kapellmeister. H. zögerte auf dies Anerbieten einzugehen, da er sich vorgenommen hatte, England zu besuchen. Diese Angelegenheit arrangirte sich dadurch, dass H. ein längerer Urlaub mit Fortzahlung seines Gehaltes bewilligt wurde.

Der Meister ging nun über Düsseldorf und Holland nach London, woselbst er im Spätherbst 1710 eintraf und in äusserst kurzer Zeit die italienische Oper »*Rinaldo*« für das Theater von Hay-Market setzte, die am 24. Febr. 1711 zur ersten Aufführung gelangte. Die Saison ging am 2. Juni desselben Jahres zu Ende; bald darauf dürfte H. nach Deutschland zurückgekehrt sein. In Hannover entstand eine Reihe von Kammerduetten, sowie eine Anzahl deutscher Lieder. Nach ungefähr 9 Monat Aufenthalt daselbst erwirkte sich H. vom Churfürsten einen zweiten Urlaub nach London, wo er diesmal im Januar 1712 anlangte. Für die italienische Oper schrieb er daselbst in dem gleichen Jahre die beiden Opern »*Il pastor fido*« und »*Theseus*«, sowie eine

Digitized by Google

Ode auf den Geburtstag der Königin Anna, aufgeführt den 6. Febr. 1713. Im Auftrag dieser Königin componirte H. darauf das berühmte Utrechter »*Te Deum*« und ein »*Jubilate*« (1713). Das Letztere wird in Deutschland gewöhnlich als der 100. Psalm bezeichnet. Die Aufführung beider Werke ging auf königl. Befehl am 7. Juli 1713 in der Paulskirche vor sich, wohin sich das Parlament durch die festlich erleuchtete Stadt in feierlicher Procession begab. Sie trug dem Componisten einen Jahrgehalt von 200 Pfund ein, der ihm, in Verbindung mit den 1500 Thalern seiner Kapellmeisterstelle in Hannover, schon damals reichliche Einkünfte dauernd gesichert haben würde, wenn nicht seine hohe Gönnerin bald darauf (12. Aug. 1714) das Zeitliche gesegnet und, an ihrer Stelle, H.'s Churfürst als Georg I. König von England geworden wäre. Für H. hatte dies Ereigniss zunächst keine günstigen Folgen; denn er hatte nicht nur durch rücksichtslose Ueberschreitung seines ihm für London bewilligten Urlaubs, sondern weit mehr noch durch die Composition des Utrechter Tedeums die Gunst König Georg's völlig verscherzt. Das letztere war nur zu erklärlich. England, das damals von einem jakobitischen und daher im Herzen katholisch gesinnten Ministerium geleitet wurde, hatte im Utrechter Frieden seine protestantischen Bundesgenossen auf dem Festlande vielfach preisgegeben und dadurch auch Hannover's Erwartungen getäuscht. Es musste den Churfürsten daher geradezu verletzen, dass sein Kapellmeister zur Verherrlichung eines in seinen Augen so faulen Friedens ein *Te Deum* componirt hatte und sich überhaupt so lange am Hofe der Königin Anna verweilte, die sich in der letzten Zeit ihrer Regierung ihrem Bruder Jacob, dem Prätendenten, wieder genähert hatte und nicht zu verhindern gewillt schien, dass eine mächtige Partei in London den Ausschluss des Hauses Hannover von der englischen Thronfolge betrieb. Man kann, diesen Verhältnissen gegenüber, H. höchstens durch die Annahme entschuldigen, dass ihm die Politik damals noch ein ganz fremdes Feld gewesen; obwohl ihm freilich seine eigene protestantische Gesinnung, sowie die öffentliche Meinung in England hätten sagen können, auf welcher Seite sein Platz sei.

Da es nun H. mit seinem ehemaligen Brodherrn einmal verdorben hatte, so gewährte ihm der Aufenthalt, den ihm ein Kunstfreund, der Graf von Burlington, auf seinem Landsitz anbot, in jener Zeit eine bedeutende Erleichterung seiner Lage. Daselbst schrieb H. 1714, noch ehe sein Churfürst zur Königskrönung nach England hinüberkam, die kleine Oper »*Silla*«, welcher 1715 die Oper »*Amadis*« folgte. Der Beifall, den diese theatralischen Versuche fanden, machte die Prinzen und Prinzessinnen des königl. Hauses abermals auf ihn aufmerksam; dennoch durfte er sich bei Hofe noch nicht wieder blicken lassen. Erst den Bemühungen seiner einflussreichen Freunde Kielmannsegge und Burlington gelang es, H. wieder mit dem König zu versöhnen. Eine in geschmückten Barken mit grosser Pracht auf der Themse veranstaltete Wasserfahrt, der der König beiwohnte und zu der H. seine berühmte »Wassermusik« componirt hatte, gab hierzu die Gelegenheit. Der Meister, der nun wieder in königl. Dienste getreten war, begleitete den Hof auf einer Reise nach Deutschland. Hier schrieb er um 1716 für Hamburg eine von Brockes gedichtete deutsche Passion; seine Rückkehr nach England scheint ebenfalls im J. 1716, wenn auch erst gegen Weihnachten oder Neujahr, erfolgt zu sein. Von 1717—1720 residirte H. in *Cannons-Castle*, dem Landsitz des Herzogs von Chandos, bei dem er die Stelle eines Musikdirektors angenommen hatte. Hier entstanden seine 12 berühmten »*Anthems*«, eine Art meist über Psalmenworte componirter, erweiterter Motetten für Chöre, Sologesang und Instrumentalbegleitung. Sie können in mancher Beziehung als Vorläufer seiner Oratorien gelten, und auch in der Gattung dieser letzteren versuchte er sich bereits in Cannons-Castle. Wir begrüssen sein erstes Oratorium in der daselbst um 1720 entstandenen »*Esther*«, an welches sich in demselben Jahre noch das ebenfalls in der Form eines Oratoriums für den Herzog von Chandos

geschriebene Schäferspiel »*Acis and Galatea*« anreihte. Unterdessen hatten sich aristokratische Kreise der Londoner Gesellschaft zu der Begründung einer stehenden italienischen Oper in Hay-Market vereinigt und H. mit dem Engagement der Sänger beauftragt. Er begab sich zu diesem Zwecke nach Dresden, wo er den berühmten Senesino engagirte, und schrieb nach seiner Rückkehr von dort den »*Radamisto*« (in Hamburg als »*Zenobia*« aufgeführt) für das neue theatralische Unternehmen. Diesem Werke folgten in der Zeit von 1721—1728 zu gleichem Zwecke die Opern: »*Muzio Scevola*«, »*Floridante*«, »*Ottone*«, »*Flavio*«, »*Giulio Cesare*«, »*Tamerlane*«, »*Rodelinda*«, »*Scipione*«, »*Alessandro*«, »*Admeto*«, »*Riccardo primo*«, »*Siroe*« und »*Tolomeo*«. Im J. 1727, also mitten in seiner Thätigkeit für die italienische Oper, componirte H. auch seine »Krönungsanthems«.

Die Operngesellschaft, welcher H. eine Reihe von Jahren vorgestanden, hatte sich in Folge seiner Zerwürfnisse mit den italienischen Sängern, die seinen höheren Kunstansprüchen nicht genügen wollten, und daraus hervorgehender Reibereien mit der Administration aufgelöst. H. liess sich hierdurch nicht schrecken, sondern gründete in Verbindung mit Heidegger eine sogenannte »neue Opernakademie«. Da es sich für ihn zunächst um das Engagement neuer vorzüglicher Sänger handelte, so entschloss er sich zu einer zweiten italienischen Reise, die er im Herbste 1728 in Gesellschaft seines alten Freundes und Fachgenossen Steffani antrat. Sein Weg ging über Venedig, Rom und Mailand; auf dem Rückwege, im Juni 1729, sah er seine alte Mutter zum letzten Mal. Bei seinem damaligen Aufenthalte in Halle wäre es auch fast zu einer Begegnung mit seinem grossen Zeitgenossen J. S. Bach gekommen. Die Gesellschaft der von ihm engagirten Sänger traf im Septbr. 1729 in London ein. Der Meister schrieb für seine neue Akademie die Opern: »*Lothario* (1729), »*Partenope*« (1730), »*Poro*« (1731), »*Ezio*« (1731—1732), »*Sosarme*« (1732) und »*Orlando*« (1732). Leider hatten H.'s Bemühungen nicht die gewünschten Erfolge, so dass sich die Opernakademie nach nur vierjährigem Bestehen bereits wieder auflöste. In der Zeit von 1731—1734 beginnen die ersten öffentlichen Aufführungen von H.'s Oratorien zu London und Oxford. In Folge derselben traten »*Acis und Galatea*« 1732, »*Esther*« in demselben Jahre, sowie die neu hinzu componirten Oratorien »*Debora*« und »*Athalia*« 1733 vor das grosse Publicum, welchen Arbeiten 1734 noch das oratorische Werk »*Parnasso in Festa*« folgte, dessen Musik zum Theil aus »*Athalia*« entlehnt ist. Nach Fétis, der sich hierbei auf den Engländer Mainwaring stützt, soll H. nach Auflösung der Opernakademie den Entschluss gefasst haben, die abermalige Unternehmung einer neuen Oper ganz auf eigene Gefahr und Kosten zu wagen. Chrysander giebt dies nur bedingungsweise zu. Jedenfalls schreckte der unerschütterliche Meister nicht davor zurück, diesmal den Kampf mit der hohen englischen Aristokratie aufzunehmen, deren Häupter sich zu Beschützern der mit ihnen gegen H. verbundenen Italiener aufgeworfen hatten. Unseres Meisters Gegner gründeten seinem neuen theatralischen Unternehmen gegenüber ein eben solches, in der ausgesprochenen Absicht, ihn völlig damit zu ruiniren, so dass sich London damals in den Besitz von zwei italienischen Operntheatern gesetzt sah. Vor der Eröffnung des seinigen war H. abermals nach Italien geeilt (1733), um sich mit Sängern zu versehen. H. schrieb zunächst für sein Theater die Oper »*Ariadne*«, arbeitete 1734 seinen »*Pastor Fido*« dafür um, welchem 1734 das Tanzspiel »*Terpsichore*«, ein aus verschiedenen seiner früheren Opern zusammengestellter »*Orestes*«, die Oper »*Ariodante*«, und 1735 die Oper »*Alcina*« folgten. Als die letzten Arbeiten H.'s fürs Theater sind anzuführen: »*Faramondo*« (1737), »*Serse*« (1737—1738), »*Jupiter in Argos*« (1739), »*Imeneo*« (1738—1740) und »*Deidamia*« (1740).

An der Spitze der von H.'s Feinden gegründeten Gegenoper stand der berühmte italienische Sänger Farinelli, der nicht nur den Adel, sondern auch die grosse Mehrheit des Publicums der englischen Hauptstadt auf seiner Seite

Digitized by Google

hatte. Man bekämpfte H. nicht nur auf theatralischem Felde, sondern suchte auch auf die gehässigste Weise, wie wir gleich sehen werden, den Aufführungen seiner Oratorien entgegenzutreten. So viele vereinte Angriffe erreichten endlich ihr Ziel: der Meister trat, nachdem er 20 Jahre lang seine Hauptthätigkeit dem Theater gewidmet, für immer von diesem zurück. Gemüthlich tief verstört, mit einer im hohen Grade erschütterten Gesundheit und auch finanziell höchst bedrängt, ging er 1737 nach Aachen, um sich in den dortigen Bädern herzustellen. Von dem gesegneten Aufenthalte auf der vaterländischen deutschen Erde datirt in mancher Beziehung der grosse Wendepunkt in dem künstlerischen Schaffen H.'s, bei dem angelangt, er zu der Erkenntniss durchdrang, dass er eigentlich zum Oratorien- und nicht zum Operncomponisten vom Geschick berufen sei. In den Jahren 1720—1751 schuf er, ausser den uns bereits bekannten Werken desselben Styls, folgende Oratorien: »Das Alexanderfest« (1736), »Israel in Aegypten« (1738), »Saul« (1738), »Frohsinn und Schwermuth« (1740, ursprünglich eine allegorische Oper), »Messias« (begonnen den 22. Aug. 1741, beendet den 14. Septbr. desselben Jahres), »Samson« (1742), »Semele« (1743), »Joseph« (1743), »Herkules« (1744), »Belsazar« (1744), »*Occasional Oratorio*« (1745), »Judas Maccabäus« (1746), »Alexander Balus« (1747), »Josua« (1747), »Susanne« (1748), »Salomon« (1748), »Theodora« (1749), »der Triumph der Zeit und der Wahrheit« (1750), »Jephta« (1751).

Werfen wir einen Blick auf die riesige Schöpferthätigkeit, wie sie sich uns in den gesammten Werken H.'s darstellt, so unterscheiden wir in der Masse seiner Compositionen zunächst seine Instrumental- von seiner Vocalmusik. Zu der letzteren, welcher seine Hauptthätigkeit gewidmet war, gehören: I. seine Opern, unter denen wir wieder deutsche, italienische und englische Opern zu unterscheiden haben; II. seine Oratorien, die von »Esther« bis »Jephta« ursprünglich zu englischen Texten gesetzt sind; III. seine Kirchenmusik, zu welcher, ausser den schon genannten hierher gehörigen Werken und manchen anderen Arbeiten, auch das mit Recht so berühmte Dettinger »*Te Deum*« zählt. — Zu seiner Instrumentalmusik dagegen gehören: I. seine Kammermusik, darunter, ausser der schon erwähnten »Wassermusik«, seine Geigen- und andere Sonaten mit Bass, seine Trio's, seine »*Concerti grossi*« (die sogenannten Oboenconcerte), ferner 12 grosse Concerte für Streichinstrumente (1739) und vieles andere; II. seine Werke für Orgel und Clavier, darunter seine grossen Orgelconcerte, seine Suiten und seine Fugen für Clavier u. s. w.

Wir haben noch der Erlebnisse der späteren Jahre des grossen Meisters zu gedenken. H. hatte kaum der Oper den Rücken zugewandt und sich vorzugsweise der Schöpfung seiner herrlichen Oratorien gewidmet, als auch das Glück wieder bei ihm einkehrte. Seine Oratorien bahnten sich schon bei seinen Lebzeiten ihren Weg und brachten ihm Ruhm, Ehre und Vermögen; Dinge, an die er sicher bei der Conception dieser aus dem tiefsten Innern hervorgegangenen erhabenen Schöpfungen kaum gedacht, die ihn aber auch vor der Welt zu einem hoch angesehenen Mann machten. Man drängte sich in London zu den Oratorien-Aufführungen H.'s, in welche er Orgelconcerte, in denen er selber als Virtuose auftrat, einzulegen pflegte. Auch der englische Hof war bemüht, ihn wieder auf jede Weise auszuzeichnen. Der Besuch seiner Oratorien wurde, besonders seit der Aufführung seines »Messias« (1741), Mode und guter Ton in der gebildeten Gesellschaft Londons und seine Berühmtheit stieg so hoch, dass ihn der Vicekönig von Irland zu einer Reihe von Oratorien-Aufführungen nach der grünen Insel einlud. H. langte am 18. Novbr. 1741 in Dublin an und führte dort während der 9 Monate seines Aufenthaltes unter anderem die Werke »Frohsinn und Schwermuth« *(L'Allegro ed il Penseroso)*, »Acis und Galathea«, »Esther« und »das Alexanderfest« auf. Am 18. April und 3. Juni 1742 gab er daselbst seinen »Messias«, am 23. Mai seinen

»Saul« und kehrte am 13. Aug. wieder nach London zurück. So glänzende Erfolge in beiden Königreichen regten den Hass seiner alten Feinde von Neuem auf und man liess kein Mittel unversucht, um den Fortgang derselben zu kreuzen. Da H.'s Oratorien in der Charwoche und Osterzeit, sowie meist im Coventgarden-Theater gegeben wurden, so hoffte man einen vernichtenden Schlag gegen den Meister zu führen, wenn man ein Verbot derselben, als unpassender öffentlicher Vergnügungen in so heiliger Zeit, erwirkte. Der Streich misslang jedoch, da das grosse Publicum schon zu sehr für H. eingenommen war und der Meister überdies zu verstehen gab, dass seine Oratorien-Aufführungen doch wohl etwas Anderes seien, wie sogenannte öffentliche Vergnügungen. Bezeichnend für H.'s menschenfreundlichen Sinn ist es, dass er seinen »Messias«, so lange er lebte, nur zu wohlthätigen Zwecken aufführte. Höchst merkwürdig bleibt es, dass der Meister ein Werk von so unvergänglicher Bedeutung in dem verhältnissmässig hohen Alter von 57 Jahren und in der unglaublich kurzen Zeit von 24 Tagen schuf. Das im Besitze der Königin von England befindliche Manuscript lässt hierüber keinen Zweifel, indem es auf seiner ersten Seite die von H. geschriebenen Worte trägt: »Angefangen den 22. August 1741«, welchen am Schlusse des Werkes die ebenfalls von dem Meister herrührende Notiz folgt: »*Fine dell' oratorio. G. F. Handel. September* 14, 1741.« Während der Composition des »Jephta«, 1751, fingen H.'s Augen zu leiden an und bald darauf sehen wir ihn, gleich seinem grossen Zeitgenossen Bach, völlig erblinden. Er liess demungeachtet die von ihm bisher in der Fastenzeit gegebenen Oratorien-Concerte unter der Direktion seines Schülers Smith fortsetzen. Am 13. April 1759 (nach Anderen am 14. April), nur acht Tage nach einer Aufführung seines »Messias«, schloss der grosse Meister für immer die Augen.

H. war ein Bürger der grossen Welt und ein Künstler von so hohem Selbstgefühl, dass er sich, auch Königen und Fürsten gegenüber, nicht das Geringste vergab. Der grosse Tondichter blieb unverheirathet und machte mit den Frauen mitunter sogar zu kurzen Prozess. Es bedarf in dieser Beziehung nur der Erinnerung an die Scene mit der berühmten Sängerin Cuzzoni, die der leicht aufbrausende und riesenstarke Mann, als sie eine seiner Arien nicht singen wollte, wie ein Kind in die Arme nahm und mit den Worten zum Fenster hinaushielt: »Entweder Sie singen, oder ich lasse Sie auf die Strasse hinabfallen.« H. war neben dem Künstler auch Geschäftsmann, wusste die Welt zu behandeln und mit ihr zu verkehren, war rasch in seinen Entschlüssen und führte sie mit eiserner Energie durch. Auch war unser Meister durchaus nicht allein als Musiker durch Italien gereist, sondern hatte mit fast gleichem künstlerischen Interesse sein Auge den Schätzen bildender Kunst, die dies schöne Land birgt, zugewandt. Seine Liebhaberei in dieser Beziehung war so entwickelt, dass er, auch später noch in London, der Malerei seine lebhafte Theilnahme schenkte. Daher begegnen wir ihm als dem Besitzer einer kleinen Gemäldesammlung, welche zu bereichern er keine Bilderauction versäumt haben soll. Ein so vorzüglicher evangelischer Christ und Protestant H. auch war, so wenig beschränkte er sich doch auf einen solchen Geisteshorizont. Seine Opern und Oratorien beweisen, dass er ebenso sehr in der classischen Mythologie, im griechischen Alterthum und in den nationalen Traditionen der Israeliten, als in der Welt christlicher Anschauungen zu Hause war. Seine vielen und damals weiten Reisen trugen hierzu mit bei. Wie hätte auch H. grosse Ereignisse und die Thaten von Helden und ganzen Völkern schildern, wie der Welt und dem Erhabenen, das sich in ihr ereignet hatte, oder darin als Tradition fortlebte, den Spiegel vorhalten können, wenn er nicht diese Welt im Süden und Norden, in grossen Hauptstädten und an den Höfen bedeutender Fürsten, auf dem Ocean und in den Thälern der Alpen kennen gelernt, sich mit ihr gemessen und an ihr die eigene Kraft erprobt hätte!

Wir begrüssen in H. den Begründer der epischen Stylform in der

Digitized by Google

Musik, da das Oratorium in der neuen Gestalt, die der Meister demselben gegeben, genau dieselbe Stelle in der Tonkunst einnimmt, welche dem Heldengedicht oder dem Epos in der Poesie zukommt. Als eine der Hauptwandelungen, durch die H. dem Oratorium eine solche, gegen früher veränderte Stellung verlieh, ist anzuführen, dass er sich in seinen oratorischen Schöpfungen nicht mehr auf nur kirchliche Stoffe beschränkte. Dies unterscheidet ihn ganz besonders von seinen Vorgängern in Deutschland. Von den Zeitgenossen Luther's an, einem Isaak und Senffl, bis zu Heinrich Schütz (1585—1672), oder bis zu den neben H. lebenden Meistern Telemann und Mattheson, hatten sich die deutschen Oratorien-Componisten fast ausschliesslich, oder doch weitaus in ihrer Mehrzahl, auf die musikalische Behandlung von Christi Passionen beschränkt. Dies that auch noch Sebastian Bach, der den Passionen, in seinem Weihnachts-Oratorium, zwar noch die Feier der Geburt des Heilandes hinzufügt, jedoch in einer so lyrischen Form, dass wir es auch bei ihm, wie bei allen anderen Oratorien-Componisten ausser Händel, mit christlicher Kirchenmusik zu thun haben. Demungeachtet liegt das Unterscheidende zwischen den Oratorien H.'s und seiner Vorgänger weniger darin, dass der Meister, statt christlicher, heidnische und, statt neutestamentlicher, israelitische und nationale Stoffe wählte, als in der bei ihm hervortretenden veränderten musikalischen Form und Behandlung seiner Oratorien. Fast in allen in Deutschland 200 Jahre lang vor H.'s Auftreten componirten Passions-Oratorien findet sich eine Anzahl der evangelischen Gemeinde wohlbekannter Choräle verflochten, wie dies auch noch bei Bach der Fall ist. Jene Werke deuten sowohl hierdurch, wie durch die erbaulichen Betrachtungen für Chöre oder einzelne Stimmen, welche den Fortgang der Erzählung der Leidensgeschichte unaufhörlich unterbrechen, auf ihre rein kirchliche Bestimmung. Erzählung, Darstellung und Charakterschilderung, die entschiedensten Kennzeichen des Epos, treten somit hier vor dem lyrischen Ausdruck der Andacht, oder hinter erbaulichen und religiös-sittlichen Zwecken in den Hintergrund.

H.'s musikalische Behandlungsweise seiner Oratorien dagegen ist eine von der geschilderten meist sehr verschiedene. Einmal finden wir aus ihnen den Choral und die durch denselben gegebene Beziehung auf die Kirche ganz ausgeschlossen. Ferner nehmen selbst die auch bei ihm vielfach in die Erzählung eingeflochtenen und dem Chore oder Solostimmen zuertheilten ethischen Betrachtungen bereits eine merklich andere Stellung ein, wie in den Oratorien seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Sie halten nämlich den Gang der Erzählung weder so häufig, noch in gleicher Ausdehnung auf, wie dies z. B. in den Bach'schen Passionen geschieht. Nächstdem werden sie weit häufiger den in der Handlung auftretenden Personen selber, als gleichsam ausser der Handlung befindlichen idealen Stimmen in den Mund gelegt. So werden z. B. sämmtliche in H.'s Oratorium »Samson« enthaltene Betrachtungen und Reflexionen direct durch die in der Erzählung auftretenden Personen, nämlich durch Samson, Micah, Manoah, Dalila vorgetragen, oder durch die Chöre der Israeliten, im Gegensatze zu den Chören der Philister, den Chören der heidnischen Priester Dagon's und dem Chore der Jungfrauen Dalila's. Ein Gleiches gilt von fast allen anderen Oratorien H.'s. Es ist aber in dieser Beziehung sehr zweierlei, ob irgend eine nicht zur Handlung gehörende ideale Stimme allgemeine Betrachtungen über den Verlust des Augenlichtes anstellt, oder ob der erblindete Samson selber ausruft: »Nacht ist's umher!« Der Betrachtung gewidmete Chöre und Arien, die nicht durch bestimmte, dem Epos, um das es sich handelt, angehörende Personen ausgesprochen werden, finden wir bei H., charakteristischer Weise, hauptsächlich im »Messias«, in seinem Oratorium: »Frohsinn und Schwermuth«, in seinem sogenannten »Gelegenheitsoratorium« (1745 zur Feier des Sieges bei Culloden geschrieben), sowie in seinem Oratorium: »Sieg der Zeit und Wahrheit.« Somit also nur in solchen Werken,

Digitized by Google

die entweder, wie der »Messias«, sich wieder dem Kirchlichen sehr nähern, oder mehr symbolischer und allegorischer, als eigentlich epischer Natur sind. In allen seinen Oratorien dagegen, die der nationalen Heldengeschichte der Israeliten angehören, nicht weniger in denjenigen dieser seiner Werke, die classische oder heidnische Stoffe behandeln, gehen auch die, die Handlung begleitenden Momente lyrischer Stimmung und Erregung aus dem Inneren der im Mittelpunkt derselben wirkenden Personen hervor.

Aus diesem Grunde rundet sich ihr Bild zu plastischer Fülle und Deutlichkeit ab; wir glauben, diesen erhabenen Gestalten bis ins Herz zu schauen, und sie stehen uns als so abgeschlossene Charaktere gegenüber, dass weder frühere, noch unsere modernen Oratorien-Componisten etwas geschaffen haben, das sich mit ihnen vergleichen liesse. Die letzteren schon aus dem Grunde nicht, weil dieselben vielfach die von H. betretenen Bahnen wieder verlassen haben, um abermals in mehr kirchliche Richtungen einzulenken. — Auch die Stellung des Chors ist eine neue und bis dahin ungewohnte in H.'s Heldengedichten. Es ist nämlich ebenfalls ganz episch von unserem Meister gedacht, dass er in Tondichtungen, in denen sich's nicht um die Geschicke Einzelner, sondern um das Wohl und Wehe ganzer Völker handelt, diese letzteren auch eine hervorragende Stimme gewinnen und hierdurch die über private Ereignisse und Verhältnisse weit hinausgehende Bedeutung eines solchen Werkes kenntlich werden lässt. In der Poesie kann dies nur auf Umwegen geschehen. Die Musik dagegen ist in der glücklichen Lage, uns die grossen Massen, deren Geschicke das Epos zum Gegenstande seiner Darstellung macht, nicht blos aufzählend oder in einer erst allmälich zum inneren Bilde sich gestaltenden Schilderung vorzuführen, sondern sie sogleich in ihrer ganzen Gewalt und Vielgestaltigkeit hinzustellen, und zwar eben im Chore. Diese Bedeutung hat demselben aber erst H. verliehen, und seine Chöre haben nicht nur die Bestimmung, das Volk oder die Völker, um die es sich handelt, selbstredend einzuführen, sondern der Meister verleiht ihnen auch ein neues Gewicht dadurch, dass sie ihm dazu dienen, ungeheure, erschütternde oder wunderbare Ereignisse, die eindringlich genug zu schildern die Stimme des Einzelnen zu ohnmächtig und schwach scheint, darzustellen und zu malen. Die besondere Wirkung und Natur der Chöre H.'s deutlich zu machen, dient vorzüglich auch ein Vergleich derselben mit den Chören Bach's. Man kann im Allgemeinen sagen, dass H.'s Chöre nicht jene breite Entwickelung gewinnen, welche gewisse, dem Ausströmen tiefster religiöser Empfindung dienende Chöre Bach's, z. B. der Eingangschor seiner Matthäus-Passion, oder viele seiner über Choräle gebauten Motetten-Chöre besitzen. Ebenso wenig lassen sie jene prägnante Kürze, daher auch nicht jene nur scharfen oder nur skizzenhaft andeutenden Umrisse gewahren, welche den oft nur wenige Takte umfassenden Judenchören in der Matthäus-Passion eigen ist. H.'s Chöre sind weder so lyrisch und in einer der bewegten Seele nimmer genügenden Weise ausgiebig, wie gewisse in Andacht sich auflösende Chöre Bach's, noch so lakonisch-dramatisch, wie des gleichen Meisters Judenchöre. Sie erscheinen vielmehr einerseits zusammengefasster, weil in plastischer Weise darstellend, schildernd, betrachtend, erzählend, andererseits dagegen — wenn sie nämlich dramatisch wirken sollen — wiederum breiter ausgeführt, als jene, nur fanatischen Ausrufen vergleichbare Judenchöre der Bach'schen Passion. Sie stehen daher in der Mitte zwischen beiden Gattungen, d. h. sie sind eben epischer Natur.

Wenn Bach zu den Meistern gehört, die sich unserem Verständnisse nur allmälich erschliessen, so ist H. umgekehrt volksthümlich und wirkt sofort auf grössere Kreise. Seine Melodien haben häufig eine überraschende Verwandtschaft mit schwungvollen Volksmelodien; besonders mit solchen, die zu den vaterländischen oder nationalen Gesängen ganzer Völker gehören. Darum zünden sie auch wie diese, d. h. ihre Wirkung erfolgt nicht nur auf den Einzelnen, sondern reisst ganze Massen mit sich fort. Auch in dieser Fähigkeit,

Digitized by Google

populär zu werden, zeigt sich uns H. als der epische Meister. Der Sänger der griechischen Heldenzeit und der nordische Barde wandten sich nicht an Einzelne, sondern an das Verständniss der Menge, um bei ihr durch den Preis einer ruhmvollen Vergangenheit das Gefühl nationaler Zusammengehörigkeit und den Wunsch der Nacheiferung erhabener Thaten zu wecken und zu befestigen. Nichts ist daher auch gerechtfertigter und hat sich im Laufe der Zeiten mehr bewährt, als H.'s Oratorien auf das Programm grosser Musikfeste zu bringen, wo sie, in oft tausendstimmiger Besetzung vorgetragen, auf noch grössere Massen Hörender wirken. In dieser Weise haben sie sich seit mehr als einem halben Jahrhundert auf den niederrheinischen Musikfesten eingebürgert, die alljährlich zu Pfingsten stattfinden und zwischen den drei Städten: Köln, Aachen, Düsseldorf wechseln.

Es ist jedoch nicht nur das Rheinland, wo H., als der Epiker, zum Volke spricht, sondern wir finden seine Oratorien auch bei allen grösseren Gesangvereinen Deutschland's, der Schweiz, Amerika's und England's eingebürgert. Dass England seine zweite Heimath geworden, zeigt sich auch in dieser Beziehung. Ausser in Deutschland werden H.'s Oratorien nirgends in der Welt mit gleicher Verehrung gegen den Meister und mit gleicher Präcision und Begeisterung ausgeführt, wie in England. Dies gilt ebensowohl von den Musikfesten zu Birmingham, Manchester und Dublin, als von den Monstre-Concerten des Krystall-Palastes und Exeter-Hall's, oder Edinburg's und Glasgow's. Nicht ohne innere Berechtigung durfte darum England dem Meister ein Monument in der Kathedrale von Westminster, nahe bei den Denksteinen Shakespeare's und anderer hervorragender Männer Grossbritannien's, errichten. Es hat sich H. wahrhaft zu eigen gemacht und darf ihn daher mit demselben Rechte unter die Seinen zählen, wie wir Deutschen Shakespeare den Unsern nennen. — H. schuf uns in seinen Oratorien übrigens nicht nur ein Epos für die Musik, sondern regte durch dieselben epischen Geist auch wieder in unserer Literatur und bildenden Kunst an, in welchen derselbe seit seinem Erblühen in den Nibelungen verstummt war. So haben die tiefgreifenden Erfolge des »Messias« unseres Meisters seinen jüngeren Zeitgenossen Klopstock erwiesener Maassen zu dessen »Messiade« angeregt, und es ist sehr wahrscheinlich, dass heroische Oratorien, wie der »Judas Maccabäus« und »Josua«, auch auf das Entstehen von Klopstock's »Hermannsschlacht« nicht ohne Einfluss geblieben sind.

Die Tiefe und der Umfang von H.'s Genius werden uns ganz deutlich, wenn wir bedenken, dass er in einer grossen Anzahl seiner Oratorien ein und denselben Gegenstand behandelt hat. Die Befreiung nämlich eines geknechteten Volkes durch einen in seiner Mitte aufstehenden Helden. Ein solcher Vorgang ist z. B. ebensowohl der Gegenstand des »Samson«, des »Belsazar« (in welchem Cyrus der befreiende Held ist) und des »Saul«, wie des »Josua«, »Jephta« und »Judas Maccabäus«. Aber wie verschieden behandelt er diesen Stoff, wie weiss er ihm immer wieder neue Seiten abzugewinnen und mit der ihm eingeborenen Freiheitsliebe zu vertiefen und zu verklären. — Es ist noch zu betonen, dass H. im sogenannten gebundenen oder polyphonen Styl nur einen Zeitgenossen neben sich hatte, der es ihm darin noch zuvor that. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass dieser noch gewaltigere Meister in der Fuge und im Contrapunkt Johann Sebastian Bach war. Nehmen wir diesen einzigen Mann aber aus, so erhebt sich H. auch in Beziehung auf Reinheit des Satzes, auf Stimmführung und auf musikalische Form himmelhoch über alle übrigen Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; so hoch, dass wir ihn in dieser Hinsicht fast ebenso sehr anstaunen müssen, wie den alten Bach, und dass er uns, mit diesem vereint, als der Gipfel jener reichen Entwickelung des mehrstimmigen reinen Satzes sich darstellt, die, ein halbes Jahrtausend vor dem Auftreten unserer beiden deutschen Meister, in den französischen Niederlanden begonnen hatte. Um so wunderbarer ist, bei so viel Tiefe und Kunst,

Digitized by Google

die schon von uns erwähnte Volksthümlichkeit H.'s. Der im »Judas« gegen den Schluss eintretende Siegesgesang: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt«, ist das herzerhebendste und gewaltigste Triumphlied, das ein Volk einem Helden, dem es Sieg und Freiheit verdankt, anzustimmen vermag, und dabei von so fortreissender und allgemein verständlicher Melodie, dass es heute noch, wie vor mehr als 100 Jahren, die Massen electrisirt und zu stürmischem Jubel fortreisst. Gleiches gilt vom Halleluja im »Messias«, von den Siegesgesängen im »Josua« und »Jephta«, oder den gewaltigen Chören im »Alexanderfest«. Und in dieser Weise wirkt der Meister nicht nur bei uns, sondern bereits auf die Gebildeten und Besten der verschiedensten Völker; ja sein Ruhm wächst und steigert sich in dieser Beziehung von Jahr zu Jahr. Uns Deutschen mag man darum ein Hochgefühl bei dem Gedanken verzeihen, dass wir einen solchen Heros der Kunst den Unsern nennen dürfen.

Es ist noch zu erwähnen, dass drei der oratorischen Werke H.'s von Mozart mit moderner und reicherer Instrumentirung versehen worden sind; es sind diese der »Messias«, das »Alexanderfest«, sowie »Acis und Galathea«. In ähnlicher Weise hat Julius Rietz des Altmeisters »Josua« bearbeitet. Wohlverstandener Weise ist in keiner der auf solche Art entstandenen neuen Partituren die ursprüngliche Partitur H.'s ausgelöscht oder in ihrem Grundcharakter erschüttert worden. Mozart ist hierbei sogar so pietätvoll zu Werke gegangen, dass er sich, ehe er mit seinen Zusätzen begann, die sämmtlichen Orchester- und Vocalstimmen der H.'schen Partitur in das zum Entwurf der seinigen bestimmte Notenpapier eintragen liess. — England hat bereits vor einer längeren Reihe von Jahren eine Gesammtausgabe Händel's veranstaltet, die von Walsh, Meare und Cluer veröffentlicht wurde und welche die in London dargestellten italienischen und englischen Opern, die Oratorien, die italienischen Cantaten, die »Te Deum's«, das »*Jubilate*«, die grossen Anthems und Orgelstücke enthält. Die zweite englische Gesammtausgabe, die unter Georg III., und durch diesen für H. begeisterten König veranlasst, von Arnold veranstaltet wurde, ist bei weitem nicht so correct, wie die ältere, auch wurde sie nicht zu Ende geführt. Neuerdings hat auch Deutschland seinem grossen Sohne das schönste aller Monumente durch eine solche Gesammtausgabe (Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel) zu setzen unternommen, die, von Chrysander angeregt, sich bereits ihrer Vollendung zu nähern beginnt. Ein von Heidel herrührendes Denkmal aus Erz hat ihm das dankbare Heimathland in seiner Vaterstadt Halle gesetzt. — Culturgeschichtlich bedeutsam ist es, dass sich die ganze musikalische Entwickelung England's an H. angeschlossen und um ihn gruppirt hat.

Die Zahl der englischen und deutschen Quellen zum Leben und über die Arbeiten H.'s ist zu gross, um hier einen vollständigen Ueberblick derselben gewähren zu können. Angeführt sei daher nur: Mainwaring's »*Memoirs of the live of the late G. F. Händel*« (London, 1760); »G. F. Händel's Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichniss seiner Werke und deren Beurtheilung« von Mattheson (Hamburg, 1761); »*The life of Handel*« von Victor Schoelcher (London, Trübner 1857), sowie Chrysander's treffliches Werk »G. F. Händel« (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1858, 1860 und 1867), von welchem leider bis jetzt erst zwei Bände und ein Halbband erschienen sind. Die Parallele »Händel und Shakespeare« von Gervinus ist ein zwar immerhin geistvoller, interessanter, aber schon in seinen ersten Voraussetzungen missglückter Versuch, unseren Meister in einem neuen Lichte zu zeigen.

Emil Naumann.

Händler, Johann Wolfgang, deutscher Componist, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Nürnberg, studirte Composition und Contrapunkt bei Pachelbel, der ihn auch im Clavier- und Orgelspiel unterrichtete und kam 1712 als Bassist in die bischöfl. Kapelle zu Würzburg. Bald darauf zum Hoforganisten ernannt, schrieb er Zahlreiches für Kirche und Kammer, wovon

Digitized by Google

jedoch nur wenig gedruckt ist, und wurde zum bischöfl. Kapellmeister erhoben. Als solcher starb er 1742 zu Würzburg.

Hänel oder Handl, s. Gallus.

Häner, Ludwig Wilhelm, rühmlichst anerkannter deutscher Orgelbauer, erlernte seine Kunst bei seinem Stiefvater, dem berühmten Meister Schmalz zu Arnstadt, dessen Haus er später nebst Werkstatt erwarb, worauf er mit dem Titel eines herzogl. gothaischen und fürstl. schwarzburgischen Orgelmachers daselbst wirkte. Seine vorzügliche Arbeit verschaffte ihm die Ausführung aller bedeutender Werke in der Nähe und trug seinen Ruf bis in die weiteste Ferne. So erhielt er 1797 den Auftrag zu einem Orgelbau in Kopenhagen; die bedeutende Entfernung dieses Ortes von seiner Werkstatt bewog ihn jedoch, dem Rufe nicht Folge zu leisten. †

Häusel, Johann Daniel, s. Hensel.

Hänsl, Peter, vortrefflicher deutscher Violinist und Instrumentalcomponist, geboren am 29. Novbr. 1770 zu Leppe in der preussischen Provinz Schlesien, wurde im Schul- und Musikfache von einem Oheim in Warschau ausgebildet, 1787 in St. Petersburg im Orchester des Fürsten Potemkin, welches Sarti dirigirte, und 1791 bei dem Fürsten Lubomirski in Wien als Concertmeister angestellt, woselbst er auch von 1792 an Compositionsschüler Jos. Haydn's wurde. Im J. 1795 liess er seine ersten Quartette erscheinen, die sehr gut aufgenommen wurden, und 1802 nahm er ein Jahr lang Aufenthalt in Paris. Nach Wien zurückgekehrt, starb er daselbst am 18. Septbr. 1831 an der Cholera. Seine Werke bestehen in 55 Streichquartetten, drei Quartetten mit Flöte und Clarinette, vier Quintetten, neun Violinduetten, Variationen, Rondos, Polonaisen, Märschen u. s. w. für verschiedene Instrumente.

Häntze, Joseph Simon, deutscher Violinvirtuose, geboren 1751 zu Dresden, erhielt daselbst von den Violinisten Neruda und Hundt Violinunterricht und gehörte am Ende des 18. Jahrhunderts zu den geschätztesten Meistern in der Tartini'schen Spielweise. Im J. 1779 wurde er als Concertmeister des Markgrafen von Schwedt angestellt und kam später nach Berlin, wo er einem Liebhaberconcerte vorstand und als Solospieler gefeiert wurde. Er starb zu Berlin Anfangs des J. 1800 in einem Anfalle von Wahnsinn. Gerber nennt ihn übrigens irrig Hinze oder Heinze; sonst findet man ihn auch Hentze geschrieben.

Hārerius oder Herrerius, Michael, ein sonst unbekannter Componist des 17. Jahrhunderts, von dem sich nur einige gedruckte Werke erhalten haben. Walther's Lexikon nennt ein *Magnificat a 6 voci* (Padua, 1604) und »*Hortus musicalis* für 5, 6, 8 und mehr Stimmen« (drei Theile, Augsburg, 1607). †

Härlemme, A. G., italienischer Componist, hat »*I sacri salmi di David, messi in rime volgati da Giov. Diotati*« (Lucchese, 1664) in Musik gesetzt und herausgegeben. Vgl. Martini, Storia. †

Härtel, Benno, talentvoller deutscher Tonkünstler der Gegenwart, geboren am 1. Mai 1846 zu Jauer in Schlesien, erhielt seinen ersten Unterricht im Clavierspiel und in der Musiktheorie von verschiedenen Lehrern, in Berlin, wohin der Vater, ein Rechtsanwalt, versetzt worden war, mehrere Jahre hindurch von E. Hoppe. Gleichzeitig pflegte er auch noch Violinspiel bei P. Japsen. In der Composition damals noch Autodidact, schrieb er gleichwohl über 300 Kanons und grössere und kleinere Sachen für Gesang, verschiedene Instrumente und Orchester, bis ein sechsjähriger wohlbenutzter Unterricht Friedr. Kiel's seinen Schaffensdrang in geregelte Bahnen leitete. Seitdem war er erfolgreich in allen Gattungen der Musik thätig, und der Berliner Tonkünstlerverein, sowie verschiedene Orchester brachten von Zeit zu Zeit trefflich gearbeitete Werke von ihm zur Aufführung. Im Druck sind bis jetzt von ihm nur Clavierstücke und ein *Andante religioso* für Alt erschienen; eine mit Fleiss geförderte Oper harrt ihrer Vollendung. Auch auf pädagogischem Gebiete hat

Digitized by Google

sich H. bereits bewährt und ist seit 1870 Lehrer der Theorie an der von J. Joachim geleiteten königl. musikalisch-akademischen Hochschule zu Berlin.

Härtel, Gebrüder Dr. Hermann und Raimund, die gegenwärtigen Inhaber des berühmten Musikverlagsgeschäftes in Leipzig, s. Breitkopf und Härtel.

Härten, technischer Ausdruck im Orgelbauwesen für das Schlagen der Pfeifenplatten mit einem hölzernen Hammer.

Häser, Johann Georg, gediegener deutscher Tonkünstler und Musiklehrer und das Haupt einer tüchtigen Künstlerfamilie, wurde als der Sohn eines Zimmermanns am 11. Octbr. 1729 zu Gersdorf bei Görlitz geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er in Reichenbach beim Organisten Rönisch und vervollkommnete sich als Gymnasiast in Löbau im Gesang, Clavier-, Orgel- und Violinspiel. Im J. 1752 bezog er die Universität zu Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren, sah sich aber in seiner Mittellosigkeit gleichzeitig auf Ertheilung von Musikunterricht angewiesen. Hiller, der H.'s Geschick und Talente zu beobachten Gelegenheit hatte, zog ihn 1763 als ersten Violinisten und Vorspieler in das sogenannte grosse Concert (s. Gewandhausconcert), und zu dieser Stellung, die er 37 Jahre lang ehrenvoll bekleidete, gesellte sich auch bald die eines Direktors des Stadt- und Theaterorchesters, sowie 1785 die eines Musikdirektors an der Universitätskirche, bis er 1800 wirklicher Universitäts-Musikdirektor wurde. Geachtet und verehrt starb er am 15. März 1809 zu Leipzig und hat sich, wenn auch nicht als Componist (auf seine einschlägigen Arbeiten legte er selbst wenig Werth), so doch als Begründer eines Pensionsfonds für arme und kranke Musiker zu Leipzig (1786) ein treffliches Denkmal gesetzt. — Seine von ihm unterrichteten und berühmt gewordenen Kinder waren der Reihe nach: 1) Johann Friedrich H., ein vorzüglicher Orgelspieler, geboren 1775 zu Leipzig, starb daselbst schon 1801 als Organist an der reformirten Kirche. — 2) Karl Georg H., geboren 1777 zu Leipzig, war ein vortrefflicher und beliebter Basssänger und Schauspieler, der namentlich lange in Würzburg und Wiesbaden engagirt war. Zurückgezogen lebte er noch um 1840 zu Kassel. — 3) August Ferdinand H., geboren am 15. Octbr. 1779 zu Leipzig, besuchte die Nicolai- und die Thomasschule daselbst und bezog 1796 als Theologe die Universität. Schon 1797 aber folgte er einem Rufe als vierter Gymnasiallehrer und Cantor an der Hauptkirche zu Lemgo in Westphalen und erhielt 1800 den Titel eines Musikdirektors. Von 1806 bis 1813 war er als Begleiter seiner Schwester Charlotte (s. weiter unten) auf Kunstreisen in Italien. Endlich zurückgekehrt, wurde er erst 1815 in Lemgo und zwar als Subconrector und Lehrer der Mathematik und italienischen Sprache wieder angestellt. Aber schon 1817 folgte er einem Rufe nach Weimar als Musiklehrer der Prinzessinnen Augusta (jetzigen deutschen Kaiserin) und Maria (nachmaligen Prinzessin Karl von Preussen), sowie als Direktor eines neu von ihm zu errichtenden Hoftheaterchors. Zu Ostern 1829 wurde er auch als Musikdirektor an der Hauptkirche angestellt, mit welcher Stelle später das Gesanglehreramt am grossherzogl. Seminare verbunden wurde. Höchst verdienstvoll in allen diesen Aemtern wirkend, starb er am 1. Novbr. 1844 zu Weimar. Von seinen Compositionen sind Ouvertüren für Orchester, Kirchenstücke, Sonaten, Uebungsstücke und andere Sachen für Clavier, sowie Lieder und Gesänge im Druck erschienen. Ferner hat er eine treffliche »Chorgesangsschule« und einen »Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesangslehre« herausgegeben, verschiedene musikalische Werke aus dem Französischen und Italienischen übersetzt und an der Leipziger allgem. musikal. Zeitung, an der Cäcilia, an der Encyclopädie von Ersch und Gruber u. s. w. mitgearbeitet. Handschriftlich hinterliess er das Oratorium »der Triumph des Glaubens« (1837 in Birmingham aufgeführt), Kirchenwerke aller Art, Cantaten und Gesänge, die Opern »Die Neger auf St. Domingo« (Text von seinem Bruder Wilhelm) und »Alphonsine oder der Thurm im Walde« (Text von

Digitized by Google

Castelli) und endlich »Neue musikalische Zeichen- und Notenschrift«, die eine Vereinfachung des Unterrichts in der Harmonie- und Compositionslehre bezweckte. Er hatte vier Söhne, von denen zwei sich der Medicin widmeten, zwei als Schauspieler zur Bühne gingen. Von diesen ist der älteste, Heinrich H., geboren am 15. Octbr. 1811 in Rom, musikalisch bemerkenswerth, da er als Professor in Jena eine Abhandlung veröffentlicht hat, welche den Titel führt: »Die menschliche Stimme, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung« (Berlin, 1839). — 4) Christian Wilhelm H., erwarb sich in der Kunstwelt besonders als Basssänger seinen bedeutenden Namen. Er wurde am 24. Decbr. 1781 zu Leipzig geboren und erhielt frühzeitig durch den Cantor und Musikdirektor Schicht regelmässigen Unterricht im Gesange und gründliche Anweisung in der Compositionslehre. Auf der Leipziger Universität widmete er sich dem Studium der Rechtswissenschaft, las daneben mit Vorliebe die alten Classiker und trieb mit Eifer neuere Sprachen, besonders italienisch. Seine selten schöne Bassstimme erregte in Gesellschaften und Concerten die grösste Bewunderung, und als er seine akademischen Studien vollendet hatte, machte ihm der Direktor der deutschen Operngesellschaft in Dresden und Leipzig, Joseph Seconda, einen vortheilhaften Engagementsantrag, den H. endlich auch annahm. Als Mitglied dieser Gesellschaft trat er zuerst, 1802 in Dresden, als Pipofolus in Paesiello's »schöner Müllerin«, dann als Sarastro in der »Zauberflöte« auf und fand in Dresden sowohl, wie den Winter darauf in Leipzig den wärmsten Beifall. Von 1804 bis 1806 sang er unter Guardasoni's Direktion an der italienischen und hierauf an der deutschen Oper zu Prag und wurde daselbst der besondere Liebling des Publikums. Im J. 1809 ging er nach Breslau, 1813 nach Wien und folgte noch in demselben Jahre einem ehrenvollen Rufe an das Hoftheater zu Stuttgart, woselbst er lebenslänglich angestellt wurde, aber durch Gastrollen in Berlin, Frankfurt a. M., Prag, Karlsruhe, Mannheim, Leipzig, Dresden u. s. w. seinen Künstlerruf erweiterte. Zu seinen bewunderten Parthien gehörten Don Juan, Leporello, Sarastro, Osmin, Figaro, Micheli im »Wasserträger«, Mafferu im »Unterbrochenen Opferfeste« und der Seneschall in »Johann von Paris«. Die treffliche Schule, die er genossen, der grosse Umfang seiner Stimme, eine ungewöhnliche Kehlfertigkeit und ein stets intelligent durchdachtes Spiel drückten allen Gesangsleistungen H.'s den Stempel der Vollendung auf. Im J. 1844 trat er von der Bühne ab und starb, 86 Jahre alt, 1867 zu Stuttgart. Als Gesanglehrer, Componist (Gesänge und Lieder, zum Theil mit Orchesterbegleitung, das Intermezzo »Pygmalion«, die Oper »Der Geburtstag«, Solfeggien u. s. w.) und Schriftsteller (deutsche und italienische Gedichte, metrische Uebersetzungen und Operntexte) hat er sich gleichfalls ausgezeichnet. — Seine Tochter, Mathilde H., geboren am 23. Decbr. 1815 zu Stuttgart, von ihm zur Sängerin gebildet, betrat zuerst in Weimar die Bühne und war seit 1834 lange Jahre als Hofopernsängerin in Gotha engagirt, während sein Sohn Karl H., geboren am 14. März 1818, ein Violinschüler Molique's und von diesem wie von seinem Vater in der Composition unterrichtet, als geschätztes Mitglied der königl. Kapelle zu Stuttgart angehört. — 5) Charlotte Henriette H., geboren am 24. Januar 1784 zu Leipzig, erregte zuerst, von 1800 bis 1803, als Concertsängerin Aufsehen. Durch den Kapellmeister Gestewitz in Dresden wurde sie 1803 dem kurfürstl. Hofe vorgestellt und für die dortige italienische Oper engagirt, worauf Gestewitz und Ceccarelli sie weiter in der höheren Gesangskunst unterrichteten. Auch Paër, dessen Gattin damals der Stern der Dresdener Oper war, nahm sich ihrer an. Im Herbst 1806 ging sie mit ihrem Bruder August Ferdinand (s. oben) auf Kunstreisen und zwar über Prag und Wien, wo sie sehr erfolgreich beinahe neun Monate lang an der italienischen Oper und auch bei Hofe sang, nach Italien. Dort erregte sie auf den ersten Theatern des Landes Enthusiasmus; man bewunderte ihre herrliche Stimme, Kunstfertigkeit, ihre ächt deutsche Gründlichkeit, ihren bescheidenen, streng sittlichen Lebenswandel und

Digitized by Google

nannte sie allgemein *»la divina Tedesca«* (die göttliche Deutsche). Sie war auch die erste Sängerin, welche in Italien in Männerrollen auftrat und es mit Glück wagen konnte, mit einem Crescentini, Veluti u. s. w. zu wetteifern. Im Januar 1812 verehelichte sie sich in Rom mit dem allgemein verehrten Rechtsgelehrten und Archivar Giuseppe Vera, der später vom Papst in den Adelstand erhoben wurde und in den diplomatischen Missionen des Wiener Congresses u. s. w. eine Rolle spielte. Seitdem trat sie nicht mehr öffentlich auf und lebte nach dem Tode ihres Gatten, am 13. Novbr. 1831, mit drei Söhnen und einer Tochter zurückgezogen, im Winter in Rom, im Sommer auf einem Landgute bei Amelia. Sie ist der Gegenstand einer Novelle, »Die Sängerin«, welche sich im 13. Bande der Zeitschrift »Cäcilia« befindet.

Hässlein, deutscher Gelehrter, geboren am 1. Febr. 1737 zu Nürnberg, starb als Calculator und Syndicus bei dem Oeconomie-Verbesserungs- und Rechnungs-Revisionscollegiums seiner Vaterstadt am 24. Septbr. 1797. Er ist der Verfasser einer zu seiner Zeit erschöpfenden Abhandlung über die Meistersänger, für die ihm die Traditionen und die Archive Nürnbergs das Hauptmaterial lieferten.

Hässler, Johann Wilhelm, deutscher Virtuose auf Clavier und Orgel und Componist, geboren am 29. März 1747 zu Erfurt, wurde von seinem Oheim, dem Organisten Kittel, einem würdigen Schüler Seb. Bach's, im Clavier- und Orgelspiel schon früh unterrichtet. Auch im Theoretischen machte der begabte Knabe glänzende Fortschritte, musste sich aber als Lehrling, später als Geselle dem Geschäfte seines Vaters, eines Mützenmachers, widmen. Vierzehn Jahre alt, wählte man ihn zum Organisten an der Barfüsserkirche und besonders erweckten seine freien Fantasien auf Clavier und Orgel Staunen und Bewunderung. Da schickte ihn sein Vater handwerksgemäss auf die Wanderschaft, musste aber hören, dass der Sohn in Bautzen und Dresden Unterricht und Concerte gab und dass ihm mehrere Organistenstellen angetragen worden wären. Er rief ihn nach Erfurt zurück, und H. verwaltete seitdem das väterliche Geschäft bis lange nach des Vaters Tode und zwar lediglich im Interesse der Mutter. Auf Geschäftsreisen lernte er die bedeutendsten Tonkünstler seiner Zeit kennen, so in Hamburg Phil. Em. Bach, in Leipzig Hiller, deren Umgang ihm zum höheren künstlerischen Nutzen gereichte. Nach dem Vorbilde in Leipzig begründete er 1780 auch in Erfurt Winterconcerte, die grossen Beifall fanden. Er gab darauf seine Mützenfabrik auf, ertheilte Musikunterricht und schrieb Compositionen mancherlei Art, die sich weniger durch Tiefe als durch Klarheit und Gefälligkeit auszeichneten. Ausserdem errichtete er eine Musikalien-Leihanstalt, sah jedoch bald ein, dass ihn seine Fabrik sorgenfreier hingestellt hatte, als die Kunst und suchte darnach auf Reisen sein Heil. In Frankfurt a. M., 1790, vermochte er kein Glück zu machen, dagegen wurde er 1791 in London, wo er auch vor dem Könige spielte, trefflich aufgenommen und in St. Petersburg 1792 mit 1000 Rubeln Gehalt als kaiserl. Kapellmeister und Kammervirtuose angestellt. Im J. 1794 wandte er sich nach Moskau, hatte auch dort als Musiklehrer und Componist ein vorzügliches Auskommen und machte sich um die Verbesserung des Kunstgeschmackes durch zahlreiche Aufführungen grosser und guter Musikwerke verdient. Rastlos thätig bis an sein Ende, starb er zu Moskau am 25. März 1822. Von seinen Clavier-, Orgel- und Gesangcompositionen führt Gerber in seinem Tonkünstlerlexicon zwanzig in Deutschland erschienene Nummern auf. In Russland vermehrte sich diese Zahl über das Doppelte hinaus; das Wenigste davon ist aber nach Deutschland gelangt. — Seine Gattin und gewesene Schülerin, Sophie H., geborene Kiel, eine treffliche Pianistin und geschmackvolle Sängerin, sorgte nach seiner Abreise von Erfurt noch lange musterhaft für den Fortgang der Concerte und der Musikhandlung.

Hässlich, von Hass abzuleiten, bezeichnet den Gegensatz vom Schönen und demgemäss Alles, was in Wesen, Gestalt und Handlung durch seine Geist-

Digitized by Google

losigkeit, Unebenmässigkeit oder Verzerrtheit und seinen inneren Widerspruch das Missfallen und die Abneigung des Beobachters in hohem Grade hervorruft. Auf die Tonkunst angewandt, ergeben sich die Kriterien einer hässlichen Musik aus dem eben Gesagten von selbst. Vom Hässlichen selbst als Darstellungsobjekt kann die Dichtkunst den (relativ) weitesten und umfassendsten Gebrauch machen, die Tonkunst hingegen den beschränktesten. Denn bei ihr ist die Darstellung des Hässlichen der Natur der Sache nach lediglich auf den Ausdruck des Gefühls, welches das Hässliche auf den Menschen hervorbringt, eingeschränkt. Ohne aufzuhören harmonisch zu sein oder selbst hässlich zu werden, bezeichnet die Musik in Tönen das Hässliche durch widerstrebende, den inneren Zwiespalt kundgebende Bewegungen, Tonfolgen und Tonmassen und löst in dieser Art jenen Zwiespalt des Gemüthes gleichsam in dem höheren Gemüthszustande des Anschauenden auf.

Häuser, Johann Ernst, deutscher Gelehrter und Tonkünstler, geboren 1803 zu Dittichenroda bei Quedlinburg, machte in Leipzig seine Universitätsstudien und wurde in seiner Vaterstadt Lehrer der Literaturgeschichte am Gymnasium. In musikalischer Beziehung verfasste er eine Clavierschule und folgende Werke: »Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik« (Quedlinburg, 1834); »Musikalisches Lexicon, oder Erklärung und Verdeutschung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke u. s. w.« (Meissen, 1828, 2. Aufl. 1833); »Der musikalische Gesellschafter, eine Sammlung vorzüglicher Anecdoten u. s. w.« (Meissen, 1830); »Musikalisches Jahrbüchlein. 1. Jahrg.« (Quedlinburg, 1833). Ausserdem componirte er 170 Stücke für Orgel, Clavier-Polonaisen u. s. w.

Häusler, Ernst, deutscher Violoncellovirtuose und Componist, geboren 1766 zu Stuttgart, trieb auf der Karlsschule so erfolgreich die Musik, dass er schon 1784 auf Kunstreisen sich begeben konnte. In Donaueschingen liess er sich als Hofmusicus des Fürsten von Fürstenberg fesseln, ging aber 1791 nach Zürich, wo er als Violoncellist und gewandter Sopransänger sehr geschätzt wurde. In beiden Eigenschaften trat er 1797 auch vor dem Hofe in Stuttgart auf. Dann liess er sich als Musiklehrer in Augsburg nieder, übernahm dort 1802 die Leitung des evangelischen Musikcorps und starb am 28. Febr. 1837. Seine Compositionen waren leicht und sehr gefällig; sie bestehen in Concerten, Concertinos und Divertissements für Violoncello, Violin- und Flötenconcerten, einem Sextett für Streichquartett und zwei Hörner, der Cantate »die Todtenfeier« (von Schiller), Liedern, Gesängen und Duetten für zwei Sopranstimmen u. s. w.

Häute, gespannte, werden in allen Musikkreisen seit der grauesten Vorzeit her zu Tonwerkzeugen verwandt. Im höchsten Alterthume bezogen die Chinesen ihre aus Thon oder Holz gefertigten fassähnlichen Paukenkörper (s. Tsuku; Yn-ku; Hiüen-ku u. A.) mit gespannten Thierhäuten, welche den Grundton ihres Tonreichs, Hoang-tschung (s. d.) geheissen, geben mussten. Ueberhaupt bildeten bei diesem Volke die H. in ihrer Naturlehre eins der Elemente, aus denen Tonwerkzeuge geschaffen wurden. Vgl. Amiot's »*Mémoire sur la musique des Chinois*«. In allen anderen Tonkreisen finden wir die H. als Klangmaterial nur zu Tonwerkzeugen verwandt, die unbestimmte Schalle zu geben die Aufgabe hatten. Diese Tonwerkzeuge erhielten ihre Grösse je nach ihrer Nutzanwendung. S. Trommel, Pauke, Tambourin etc. Erst im Abendlande befleissigte man sich wieder, den H. bei manchen Instrumenten, z. B. bei den Pauken, eine feste Stimmung zu geben. Ob die ebenfalls gebräuchliche Anwendung der H. im abendländischen Musikkreise zu Tonwerkzeugen ohne festen Klang mit dem daselbst herrschenden Musikgeiste sich auf die Dauer vereinigen lässt, ist sehr zu bezweifeln. Es wird wahrscheinlich die Zeit nicht mehr fern sein, dass alle H., in der abendländischen Musik verwandt, auch einen festen Ton geben müssen. Man sehe in dieser Beziehung den Artikel Trommel in diesem Werke und im »musikalischen Wochenblatte«

Digitized by Google

Jahrg. 1870 No. 37, 47, 49 und 51 die Aufsätze über »die türkische oder Janitscharenmusik«. Ausser dieser Anwendung bei Musikinstrumenten verwandte man die H. auch als Tonmultiplicatoren. In dieser Art finden wir sie bei der ältest ägyptischen Harfe (s. d.), der Rabâbe (s. d.), dem Rebab (s. d.) und in früherer Zeit auch im Abendlande zu Resonanzböden in Pianoforte's (s. d.) benutzt. Wenn hier die Einzelninstrumente, welche H. zu ihrer Tonzeugung bedurften, übergangen werden, so geschieht dies, weil die Specialartikel über deren Verwendung das Nähere berichten; es sei nur noch auf die akustischen Eigenheiten der H. aufmerksam gemacht, weil deren Vibrationsweise sich als eine durchaus verschiedene von allen anderen Klangkörpern ergiebt. Dieselbe ist in diesem Werke in dem Artikel Akustik (s. d. Theil I. S. 108) besprochen, und verweisen wir ausser auf diese Stelle noch auf Chladny's »Akustik« §. 102 bis 165. B.

Hafeneder, Joseph, deutscher Componist, geboren 1774 (in Mannheim?), veröffentlichte 16 Jahr alt bereits eine Sinfonie und ging dann von Mannheim nach Wien, wo er um 1796 mehrere seiner Violin- und Oboeconcerte herausgab. Im J. 1809 wandte er sich nach Baiern, wo er in Landshut die Organistenstelle an der St. Martinskirche erhielt und noch Mancherlei für Clavier, Orgel und für die Kirche componirte, was aber Manuscript geblieben und jetzt werthlos geworden ist.

Haffenreffer, Samuel, deutscher Mediciner, geboren 1587 zu Herrenberg in Würtemberg, war Professor der Heilkunde in Tübingen, als welcher er am 26. Septbr. 1660 starb. Er ist der Verfasser eines Buches, in welchem er behauptete, dass er die Natur einer Krankheit durch die Analogie des Pulsschlages mit irgend einem musikalischen Rhythmus zu erkennen vermöge.

Haffner, Johann Ulrich, geschickter deutscher Lautenist zu Nürnberg, hat sich besonders einen Ruf dadurch erworben, dass er 1758 eine Musikalienhandlung nebst Musikverlag errichtete, der zur Verbreitung vieler gediegener Werke (u. A. erschien auch 1761 das »*Odeon morale*« von Mattheson) beitrug. Er starb 1767 zu Nürnberg. †

Hafis-Adschem, arabischer Gelehrter und Schriftsteller der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, schrieb in einem Abschnitte seines Werkes »*Medinet al ouloum*« (Stadt der Wissenschaft) über orientalische Musikinstrumente.

Hafner, Karl, trefflicher deutscher Violinist, geboren am 23. Novbr. 1815 zu Wien, studirte das höhere Violinspiel bei Mayseder und Jansa und siedelte 1839 nach Hamburg über, wo er im J. 1861 als geschätzter Lehrer seines Instrumentes gestorben ist.

Haften oder **Häftenus,** Benedict **van,** niederländischer Theologe, trat 1627 in den Benedictinerorden und nahm statt seines Namens Jacob den obigen an. Er wurde Abt und zuletzt Probst des Benedictinerklosters zu Affllighem in Brabant, in welcher Würde er am 31. Juli 1648 starb. Unter seinen Werken befindet sich nach Jöcher eins: »*Paradisum seu viridarium catechisticum, odis seu cantionibus belgico-latinis ad musicos tonos consitum*« betitelt, das ausschliesslich Musik behandelt. †

Hagadah ist der Name einer althebräischen Melodie, die von den Juden beim Feste zum Gedächtniss des Auszuges aus Aegypten (Passahfest) gesungen wurde. Mehr über dieselbe findet man in Fétis' *Hist. de la musique* T. I. p. 465. †

Hagebeer oder **Hagelbeer,** Jacobus Gatus **van,** einer der berühmtesten Orgelbauer Hollands, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts wirkte. Der zu Alkmar 1645 vollendete Bau der Orgel, welche lange Zeit als grösste und beste in ganz Holland galt, begründete seinen weithin verbreiteten Ruf. Mehr über seine Arbeiten findet man in Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 und in Hess, Orgeldispositionen. †

Hagemann, Hermann, niederländischer Gesangscomponist, geboren 1812 zu Neerbosch in Holland, war zuerst Chorsänger, dann Organist in seinem

Digitized by Google

Geburtsorte und später Lehrer in Hees bei Nymwegen, wo er einen Gesangverein gründete und leitete, für den er verschiedene Werke componirte. Auch für die Kirche hat er Mehreres geschrieben. Er wird von seinen Landsleuten als ein strebsamer, tüchtiger Tonkünstler gerühmt.

Hagen, A. **van der,** s. Vanderhagen.

Hagen, Friedrich Heinrich, gelehrter deutscher Archäologe, geboren am 19. Febr. 1780 zu Schmiedeberg in der Uckermark, war 1818 Professor in Breslau und seit 1824 Professor der Philosophie und Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Berlin, in welcher Stellung er am 11. Juli 1856 starb. Von seinen Werken gehören hierher: »Die Minnesänger und Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts« (3 Bde., Leipzig, 1838), worin sich Facsimiles der damaligen Notenschrift, Gesänge der berühmtesten alten Dichter und eine Abhandlung über die Musik der Minnesänger befindet; ferner »(34) Melodien zu der Sammlung deutscher, flamländischer und französischer Volkslieder«, herausgegeben mit Büsching (Berlin, 1807).

Hagen, Joachim Bernhard, deutscher Lautenvirtuose, aus Hamburg gebürtig und Schüler des Kapellmeisters Pfeiffer, wurde im J. 1761 durch verschiedene Compositionen für die Laute, die sich als Manuscripte Bahn brachen, bekannt. Er erhielt 1766 in Baireuth die Stellung eines Kammermusikers und Lautenisten und beschloss als solcher wahrscheinlich seine künstlerische Laufbahn. †

Hagen, Theodor, einer der fähigsten und bekanntesten deutschen belletristischen und Musikkritiker der Vereinigten Staaten von Nordamerika und einer der dortigen Pioniere für eine gediegene Musikpflege, wurde 1823 in Hamburg geboren und machte in seiner Vaterstadt, in Dessau und Paris gute musikalische Studien. Hierauf wurde er Mitredacteur des »Hamburger Correspondenten«, musste jedoch seiner politischen Bestrebungen wegen 1849 Deutschland verlassen und kam, nach einem Aufenthalte in der Schweiz und 1852 in London als Musiklehrer, 1854 in New-York an, wo er sich in gleicher Eigenschaft, sowie als Clavier- und Liedercomponist und als Musikkritiker verschiedener Zeitungen einen geachteten Namen erwarb. Zuletzt Redacteur der »Newyork-Weekly-Review«, starb er am 27. Decbr. 1871 zu New-York. Von seinen selbständigen Schriften sind besonders seine »musikalischen Novellen« (Halle, 1848) und das geistreiche Buch »Civilisation und Musik« bekannt geworden.

Hager, Georg, ein deutscher Meistersinger, der, wie sein Vater, noch ein Schüler von Hans Sachs war und um 1646 zu Nürnberg als Schuhmacher lebte. Sein Bild, ihn im 82. Lebensjahre darstellend, befindet sich als Holzschnitt vor seinem 1720, 1739, 1751 und 1770 gedruckten »Klag- und Trauerliede«. †

Hagiopolite (griechisch) ist der Name einer Ende des 7. Jahrhunderts abgefassten Abhandlung über den Gesang in der griechisch-katholischen Kirche. Diese, eigentlich nur eine Zusammenstellung aus älteren Schriften, führt u. A. die Lehre von den acht Kirchentonarten als eine längst feststehende auf. Der vollständige Titel des Buches ist: »*Βίβλιον ἁγιοπολίτης συγκεκροτημένον ἔκτινων μουσικῶν μεθοδῶν.*« 2.

Hagiopolites ist der Name des sonst unbekannten Verfassers der Schrift: »*De musica ecclesiastica recentium Graecorum.*« Vgl. *Fabricii Bibl. graec.* Lib. III. C. 10 p. 269. Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 spricht die Vermuthung aus, dass vielleicht hiemit Cosmas Hierosolymitanus gemeint sei, der um 730 Bischof zu Majuma war und verweist auf L. Allatius, *de libr. eccl. graec.* Wahrscheinlich bezieht sich H. nur andeutungsweise auf den Inhalt. S. Hagiopolite. †

Hagius, Konrad, geschickter deutscher Tonkünstler, geboren zu Rinteln im J. 1559, war in der musikalischen Composition sehr bewandert. Er lebte in seinen jungen Jahren längere Zeit in Polen, wo er sehr geschätzt war und

starb als gräfl. holsteinisch-schaumburgischer Kammermusiker. Von seinen vielen Compositionen haben sich noch mehrere erhalten. Bekannter sind vier-, fünf- und sechsstimmige Magnificats (Dillingen, 1606) und deutsche Gesänge für zwei, drei bis acht Stimmen (erster Theil, Lauingen, 1614). Sonst hat er noch Intraden, Galliarden, Couranten u. s. w. für Instrumente, Fantasien und Fugen geschrieben, die Gerber in seinem Tonkünstlerlexicon einzeln aufführt. †

Hagius, Johannes, Magister und Superintendent zu Eger zu Ende des 16. Jahrhunderts, hat verschiedenes Musikalisches in den Druck gegeben. Bekannt davon sind: »*Symbolum Norimbergensium* mit vier Stimmen« (Nürnberg, 1569); »*Symbola magnorum principum* mit vier Stimmen« (ebendas., 1570) und »*Symbola* der beiden hochberühmten Männer, Lutheri und Melanchthonis, lateinisch und teutsch von 5 und 6 Stimmen« (Eger, 1572). Vgl. Gesner's *Bibl. univ.* †

Hague, Charles, englischer Componist und Musikgelehrter, geboren 1769 in der Grafschaft York, erhielt von seinem ältesten Bruder den ersten Musikunterricht, wurde dann 1779 zu Cambridge Violinschüler eines Italieners Namens Manini und studirte später bei Hellendaal Harmonielehre. Weiter aus bildete er sich unter Salomon in London, wohin er sich 1785 begab. In Cambridge wurde er 1794 Baccalaureus der Musik, und fünf Jahre später, nach dem Tode des Dr. Randall, erhielt er an dieser Universität die Professur der Musik und bald darnach auch den Doctorgrad. Er starb am 18. Juni 1821 zu Cambridge. Glee's, Anthem's u. s. w. seiner Composition und Arrangements Haydn'scher Sinfonien für Quintett von ihm sind im Druck erschienen.

Hahn ist ein bei der von Chr. Förner, Orgelbauer in Wettin, Ende des 17. Jahrhunderts erfundenen Windwage (s. d.) nothwendiger Mechaniktheil, welcher der sonst in der Mechanik überhaupt angewandten ebenso benannten Vorrichtung gleich in seiner Einrichtung ist. Er befindet sich auf der Seite der Windwage und seine Aufgabe ist: durch ihn das Gefäss derselben bis zur Oeffnung des H.'s hin mit Wasser zu füllen. — Auch ein Orgelregister führt zuweilen die Benennung H. Dasselbe dient dazu, einen im Orgelprospectus befindlichen aus Holz geschnitzten H. nach Ermessen flügelschlagen und krähen zu lassen. Dies Register, durch die Leidensgeschichte Christi (Ev. Lucae 22, 61) angeregt, von einigen Orgelbauern als wünschenswerth erachtet, hat Schilling noch im J. 1824 im Magdeburger Dome bei der Feier des Pfingstfestes, wie er in seinem musikalischen Lexicon berichtet, in Gebrauch gefunden. Er theilt dort mit, dass das Flügelschlagen des H.'s daselbst durch das Ziehen des Registers bewirkt wurde, das Krähen jedoch ein in die Orgel gestellter Oboenbläser ausführte, und dass diese Spielerei nicht allein aus der Stadt und nächsten Umgebung, sondern selbst aus weiterer Ferne Landleute in grosser Zahl zur Kirche lockte. 2.

Hahn, Albert, deutscher Componist und Musikschriftsteller, geboren am 29. Septbr. 1828 zu Thorn, war bereits Officier, als er sich 1856 in Berlin als Musiklehrer niederliess und zunächst auch als Componist von Liedern und mehrstimmigen Gesängen sich bekannt machte. Um 1860 gründete er einen Concert-Gesangverein, mit dem er häufige, sehr beifällig beurtheilte Aufführungen veranstaltete, in denen auch seine Gattin, Bertha H., geb. Lenz, eine vortreffliche Pianistin, vielfach solistisch mitwirkte. Im J. 1867 folgte H. einem Rufe als Musikdirektor des Gesangvereins nach Bielefeld, von wo aus er 1870 nach Königsberg in Pr. übersiedelt, woselbst er den Sängerverein leitet. Wie als geschickter Dirigent in diesen Stellungen hat er sich auch als gediegener musikalischer Schriftsteller rühmlich bemerkbar gemacht, und die Neue Zeitschrift f. Musik, die Neue Berliner Musikztg., die Tonhalle, das musikal. Wochenblatt u. s. w. enthalten interessante Artikel seiner Feder. Von seinen Compositionen sind nur einige Gesangsachen im Druck erschienen.

Hahn, August, gelehrter deutscher Theologe, geboren am 27. März 1792

Digitized by Google

zu Grossosterhausen bei Querfurt, machte in Eisleben Gymnasial- und seit 1810 in Leipzig Universitätsstudien. Er wurde 1819 ausserordentlicher Professor der Theologie in Königsberg und zeichnete sich schon damals durch gelehrte Schriften und Programme über Bardesanes, Marcion und Ephraem aus, von denen musikalisch bemerkenswerth sind: »*Bardesanes gnosticus, Syrorum primus hymnologus*« und »Ueber den Kirchengesang Syriens«. Im J. 1826 zum ordentlichen Professor nach Leipzig und 1833 als Consistorialrath nach Breslau berufen, erhielt er 1844 unter Beilegung des Prädicats als Oberconsistorialrath das Amt eines Generalsuperintendenten für die Provinz Schlesien.

Hahn, Bernhard, ein um den katholischen Kirchengesang verdienter deutscher Tonkünstler, geboren am 17. Decbr. 1780 zu Leubus in Schlesien, erhielt von seinem Vater, Schulrector und Organist daselbst, guten Unterricht im Gesang und Violinspiel und wurde, als er das Leopoldinum in Breslau besuchte, zugleich Altsänger des dortigen Domchores. Nach Verlust seiner schönen Knabenstimme und dieser Stellung kam er 1799 als Violinist in das Hausquartett des Grafen Matuschka zu Pitschen am Berge, wo ihn der Musikdirektor Förster kennen und schätzen lernte, unter dessen Leitung seine höhere Musikausbildung begann. Im J. 1804 begleitete H. zwei Söhne seines Grafen nach Halle, wo ihn ein fast täglicher Umgang mit Türk sehr förderte. Ein Jahr später kam er nach Breslau zurück, wurde zuerst Tenorist, dann Signator am Dome, 1815 Gesanglehrer am katholischen Gymnasium und endlich, nach Schnabel's Tode, Domkapellmeister, als welcher er im J. 1852 starb. Von seinen verdienstlichen Werken sind anzuführen: »Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien«; »Gesänge zum Gebrauch beim sonn- und wochentägigen Gottesdienste auf katholischen Gymnasien« (Breslau, 1820); ferner Schullieder, sechs Messen, Offertorien und Gradualien u. s. w. Sein Styl ist dem von Jos. Schnabel sehr verwandt; leichte Sangbarkeit und discreter Gebrauch der Instrumente kennzeichnen grossentheils seine Werke, jedoch sind sie zum Theil von Weichlichkeit nicht freizusprechen.

Hahn, Georg Joachim Joseph, fleissiger theoretischer Schriftsteller und beliebter Componist des 18. Jahrhunderts, war Senator und Musikdirektor zu Münnerstädt in Franken. Er veröffentlichte u. A.: »Harmonischer Beitrag zum Clavier« (2 Thle.), »Der wohlunterwiesene Generalbassschüler« (1751, 2. Aufl. 1768), »Leichte Arien auf die vornehmsten Feste«, ferner Messen, Psalme, Sonaten und andere Stücke für Clavier u. dgl. m.

Hahn, Johann Bernhard, deutscher Gelehrter, geboren 1722 zu Königsberg und später daselbst Doctor der Philosophie und Professor der Beredsamkeit und Geschichte, legte diese Stellung 1778 nieder und las privatim Collegia. Unter seinen Disputationen findet sich eine: »*De varietate sonorum specimine sapientiae divinae*« betitelt (Königsberg, 1749). †

Hahn, Johann Gottfried, Sprössling einer alten berühmten thüringischen Glockengiesser-Familie, geboren um 1760 zu Gotha, ist der Verfasser des gründlichen und in seiner Art schätzbaren Werkes »Campanologie oder praktische Anweisung, wie Läut- und Uhrglocken verfertigt werden« (Erfurt, 1802).

Hahn, Theodor, deutscher Componist und Gesanglehrer, geboren am 3. Septbr. 1809 zu Dobers in Schlesien, trieb schon früh beim Organisten Klein in Schmiedeberg Clavier- und Orgelspiel, sowie Musiktheorie, Studien, die er später bei Rink und Gottfr. Weber in Darmstadt fortsetzte und von 1828 an in Berlin bei B. Klein und Zelter vollendete. Als Gesanglehrer bei mehreren königl. Lehranstalten bereits thätig, ging er 1838, mit Stipendium vom Hofe versehen, nach Paris, wo er sich von Bordogni und Lablache Rathschläge ertheilen liess und besuchte dann noch Italien, Wien und Prag, um die dortigen Musik-Lehranstalten kennen zu lernen. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde er als Organist an der St. Petrikirche und 1840 als Gesanglehrer und Repetitor an der königl. Opern-Gesangschule angestellt. Er starb

Digitized by Google

zu Berlin im J. 1865. Von seinen in keiner Beziehung bedeutenden Compositionen sind im Druck erschienen: Cantaten, Motetten, Psalme, ein- und mehrstimmige Lieder, Schulgesänge und Orgelstücke.

Hahn, Wilhelm, beliebter Pianist, Componist und Musiklehrer in Berlin, der um 1818 in bedeutendem Ansehen stand und eine Cantate, Sonaten und verschiedene Stücke für Clavier, sowie andere Kammermusiksachen veröffentlicht hat.

Haibel, Jacob, oder Haibl, deutscher Tenorsänger und Componist, geboren 1761 zu Grätz, war seit 1789 Sänger und Schauspieler unter Schikaneder's Direktion in Wien und schrieb für dessen Theater etwa zehn Operetten im leichten, gefälligen Style, worunter als beliebt gewesen zu nennen sind: »Der Tyroler Wastel« und dessen Fortsetzung »Der Landsturm«, »Das medicinische Collegium«, »Papagei und Gans, oder die cisalpinischen Perrücken«, »Der Einzug in das Friedens-Quartier«, »Tsching! Tsching!«, »Alle Neun und das Centrum« und »Astaroth der Verführer«. Auch verschiedene Ballets tragen seinen Namen. Im J. 1804 verliess er Wien und wurde Kapellmeister des Bischofs von Diakowar in Ungarn. Er starb im J. 1826. — Seine Gattin war Mozart's dritte und jüngste Schwägerin und seine Tochter, Sophie H. 1829 und 1830 ziemlich beliebte Sängerin in München.

Haiden, s. Heyden.

Haigh, Thomas, englischer Componist, war ein Schüler von Jos. Haydn. Von 1793 an schuf er etwa 25 Werke, bestehend in Arien, Claviersonaten und Stücken für Harfe, die aber mehr den Geist Arne's und Boyce's, als den Haydn's widerspiegeln.

Haillot, französischer Violoncellovirtuose und Lehrer dieses Instrumentes zu Paris, gab daselbst 1780 sechs Duos für Violoncello über Melodien aus komischen Opern als op. 1 heraus. †

Haindel oder **Haindl,** auch Heindl geschrieben, war 1793 Hofmusiker und Musikdirektor am Theater zu Passau und vorher, 1782, Concertmeister in Innsbruck, als welcher er daselbst die Operette» Der Kaufmann von Smyrna« in Musik gesetzt hat. †

Haine, Johann, deutscher Musiktheoretiker, im Anfange des 16. Jahrhunderts erster College an der Stadtschule zu Lüneburg, lehrte daselbst 1516 zuerst in der Schule Figuralmusik ausführen. Bis zu jener Zeit kannte man nur den gregorianischen Choralgesang. So berichtet Götze in seinen *Elogiis Germanorum quorund. Theol. sec. XVI et XVII* (Lübeck, 1708). †

Haine, Karl, tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren am 2. Jan. 1830 zu Augsburg, war der Sohn eines Bühnensängers und dadurch von der Wiege an und seine ganze Jugend hindurch einem unsteten Wanderleben preisgegeben. In Nürnberg 1835 begann er Clavierspiel zu erlernen und zwar mit solchem Erfolge, dass er 1838 in Bremen bereits öffentlich auftreten konnte. Ein Jahr später besuchte er zu Lübeck fleissig die höhere Schule und studirte in der Musik weiter, ebenso seit 1842 zu Frankfurt a. O., wo die Familie drei Jahre blieb. Während der Sommer unternahm der Vater mit seinen drei Söhnen Concertreisen, und H. sah auf diese Weise die Mark Brandenburg, Pommern, Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Jütland, Hannover u. s. w. Mit 16 Jahren wurde er als Musikdirektor bei einer Wandertruppe in Westphalen engagirt, bei welcher die Eltern schauspielerisch fungirten, bis er 1847 in das Theaterorchester zu Mainz trat. Doch bald folgte er seinem Vater nach Hanau und Worms, wo er unter den Stürmen des Jahres 1848 seine ganze Familie durch Ertheilung von Musikunterricht, Notenschreiben u. s. w. erhalten musste. Von 1849 bis 1851 lebte er als Musiklehrer in dem rheinischen Städtchen Bocholt, war dann Musikdirektor am Theater zu Aurich und Emden und folgte endlich im Mai 1852 einem Rufe als Domorganist zurück nach Worms, welche Stelle er 1866 aufgab und dafür 1868 die als Dirigent und Organist an der israelitischen Synagoge zu Worms annahm. Im J. 1872 gründete er einen

Digitized by Google

Orchesterverein, mit dem er regelmässige, sehr bemerkenswerthe Concerte veranstaltet, wie er denn auch als geschätzter Musiklehrer einen vortheilhaften Einfluss auf das Kunstleben von Worms ausübt. Von seinen Compositionen, unter denen sich ungedruckt eine dreiaktige Oper, »Der Graf von Burgund«, eine Operette und ein Clavierconcert befinden, sind einige 50 Nummern, bestehend in Clavierstücken verschiedener Art, ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen, veröffentlicht worden. Dieselben haben in der Berliner Musikzeitung »Echo«, Jahrg. 1873, eine glänzende Recension erfahren, und ebenso haben sich schon früher Lortzing, Reissiger, Liszt u. A. höchst anerkennend über H.'s Compositionstalent ausgesprochen.

Hainhofer oder **Haunhofer,** Philipp, ein reicher Musikdilettant, der im 16. Jahrhundert zu Augsburg lebte und nach von Stetten's Bericht die Laute vorzüglich spielte und für dieselbe componirte. Uffenbach fand in der Bibliothek zu Wolfenbüttel einen beinahe handbreiten Folianten, eine Sammlung deutscher Lieder enthaltend, deren Titel lautete: »Vierter Theil Philip Haunhoferi Lauten-Bücher, darinnen unterschiedliche teutsche Dänze mit ihren darunter geschriebenen Texten, laut folgenden Register Folio 3 zu finden sein.« In diesem Folianten waren vortreffliche Kupferstiche von Lucas von Leyden, Münsterer, Dürer u. A. eingeklebt. Wahrscheinlich hatte mehr diesen als seinem sonstigen Inhalte der Foliant seine Erhaltung zu danken. Vgl. Uffenbach's Reisebericht Band I S. 367. †

Hainl, Georges François, einer der kenntnissreichsten und vorzüglichsten französischen Dirigenten der Neuzeit, geboren am 19. Novbr. 1807 zu Issoire im Departement Puy-de-Dôme, wurde in seiner Jugend auf dem Violoncello unterrichtet und zu seiner vollständigen Ausbildung auf diesem Instrumente 1829 auf das Pariser Conservatorium gebracht, wo er Norblin's Schüler wurde. Durch Talent und Fleiss brachte er es dahin, dass er schon 1830 den ersten Preis im Violoncellospiel davontrug und sich bald darauf auf Concertreisen in die französischen Provinzen begeben konnte. Dem Virtuosenleben entriss ihn 1840 die Anstellung als erster Orchesterchef am Grossen Theater in Lyon, welches Amt er mit solcher Auszeichnung versah, dass, als 1862 die Besetzung der ersten Dirigentenstelle an der Grossen Oper zu Paris in Frage kam, die Wahl einhellig auf ihn fiel. Er nahm den ehrenvollen Posten zum Bedauern des kunstsinnigen Lyon an und vereinigte damit seit 1863 auch die Direktion der Conservatoriumsconcerte. Auf der Höhe eines wohlverdienten Ruhmes stehend, erlag er am 5. Juni 1873 einem Schlaganfalle zu Paris. Verschiedene Compositionen von ihm für Violoncello sind in früherer Zeit im Druck erschienen und auch schriftstellerisch ist er aufgetreten mit dem Buche »*De la musique à Lyon depuis* 1713 *jusqu'en* 1852 *etc.*« (Lyon, 1852).

Hainlein, s. Heinlein.

Hainzmann, Johann Christoph, musikkundiger Doctor der Medicin, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Medicinalassessor zu Augsburg und veröffentlichte: »Die himmlische Nachtigall, singend gottselige Begierden der büssenden, heiligen und verliebten Seele, nach den drey Wegen der Reinigung, Erleuchtung und Vereinigung mit Gott in hochdeutscher Sprache verfasst, auch mit newen Kupferstichen und anmuthigen Singweisen geziert durch J. Chr. Hainzmann« (*Editio correctior.* Augsburg, 1690). Name und Werk fehlen in den bisherigen Wörterbüchern, sogar bei Gerber und bei Fétis.

Haitzinger, Anton, berühmter deutscher Tenorsänger, geboren 1796 zu Wilfersdorf in Oesterreich, wurde von seinem Vater, einem Schullehrer, in den Elementen des Gesanges und Clavierspiels unterrichtet und zog schon als zwölfjähriger Knabe, wo er in der Kirche sang, durch seine schöne Stimme die Aufmerksamkeit auf sich. Nachdem er sich auf der Schule zu Kronenburg dem Schulfache gewidmet hatte und als Lehrer zu Wien angestellt worden war, fuhr er fort, Musikstudien zu treiben und als Sänger in Concerten mitzuwirken, bis der Graf von Palffy ihn für das Theater an der Wien gewann

Digitized by Google

und ihn bewog, 1821 die Bühne zu betreten und sich unter Salieri's Leitung definitiv für den dramatischen Gesang auszubilden. In Wien und überall, wo er auf seinen vielen Kunst- und Gastspielreisen auftrat, so in Prag, Pressburg, Frankfurt a. M., Stuttgart, Mannheim, Karlsruhe u. s. w., machte er durch seinen herrlichen Gesang Epoche; selbst in den Jahren 1828—1830 in Paris, wo er neben der Schröder-Devrient und anderen Grössen unter Röckel's und Fischer's Direktion sang, 1831—1832 in London und 1835 in St. Petersburg, so dass er hauptsächlich dazu beitrug, der deutschen Gesangskunst neben der italienischen auch im Auslande die ihr gebührende Anerkennung zu verschaffen. Seit 1828 war er in Karlsruhe engagirt, und seine Anstellung daselbst wurde im Laufe der Zeit in eine lebenslängliche verwandelt. Als seit 1850 pensionirter grossherzogl. Hofopernsänger und Gesanglehrer starb er am 31. Decbr. 1869 zu Karlsruhe. Seine Stimme war bis in das Alter hinein kräftig, wohlklingend, umfangreich und biegsam und sein Vortrag voll Feuer und Leidenschaft. In Bezug auf die Kunst der Darstellung hielt er jedoch nicht gleichen Schritt mit seiner Ausbildung als Sänger. — Verheirathet war H. mit der berühmten grossherzogl. baden'schen Hofschauspielerin Amalie Neumann geborene Morstadt, geboren 1800 in Karlsruhe.

Hakart, Carolo, oder Hacquart, geboren um 1649 zu Huy, gestorben 1730 in Holland, war Violdigambist und Componist und gab nach Roger's Katalog: Präludien, Allemanden, Couranten etc. für die Violadigamba und Basso cont.; *Motetti a 3, 4 e 5 voci con Stromenti* und *X Sonates pour 2 Violadigambes et Basse* heraus. †

Hake, Hans, deutscher Instrumentalcomponist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Violinist und Stadtmusicus zu Stade und veröffentlichte von seiner Composition Pavanen, Balletten, Couranten und Sarabanden auf 2 Viol. und Bass (1. Theil, Hamburg, 1648; 2. Theil für 2, 3, 4, 5 bis 8 Instrumente mit Basso cont., 1654). †

Hakenberger, Andreas, oder Hackenberger, einer der besseren Kirchencomponisten des 17. Jahrhunderts, war bis etwa 1620 Musikdirektor an der Marienkirche zu Danzig und veröffentlichte von 1612 bis 1619 verschiedene Werke in Leipzig, darunter Motetten zu 6 bis 12 Stimmen; ferner: »*Sacri modulorum concentus*« zu acht Stimmen (Stettin, 1615; 2. Aufl. Frankfurt a. O., 1616; 3. Aufl. Wittenberg, 1619).

Halb, Orgelterminus in der Bedeutung von 1,25metrich (4-füssig), als der Hälfte des Normalmaasses 2,5 Meter (8 Fuss). Halbprincipal ist demgemäss ein Principal 1,25 Meter.

Halbcadenz, s. Cadenz, auch Tonschluss (unvollkommener).

Halbe, Johann August, deutscher Sänger und Componist, geboren zu Budissin im J. 1755, widmete sich dem Theater und hat sich gegen Ende des Jahrhunderts durch die Musik zu den Operetten: »Die Liebe auf der Probe«, »Der Bassa von Tunis«, »Die zwei Geizigen«, sowie durch Arien zu »Lottchen am Hofe« vortheilhaft bekannt gemacht. †

Halbe Applicatur, s. *Mezza manica.*

Halbellig ist ein veralteter Ausdruck in der Fachsprache der Orgelbauer, der durch einfüssig und jetzt durch 0,3metrich verdrängt ist. 2.

Halbe Note (latein.: *Minima*) ist die Zweiviertelnote: 𝅗𝅥, s. Notenschrift.

Halbe Orgel ist ein in der Gegenwart seltener gebrauchter Fachausdruck, der mit der Zeit wohl gänzlich sich verlieren wird, da derselbe durchaus keine übereinstimmende Auffassung des Begriffes gestattet. Man bezeichnet hiermit ein nicht umfangreiches Werk mit Pedal, das mehrere Manuale hat und im Hauptmanuale (s. d.) als grösstes Principal (s. d.) ein 2,5 metriches führt, da man annimmt, dass eine ganze Orgel in diesem Manuale ein 5 metriches besitzen muss. Nach dieser Ansicht spricht man auch von einer viertel Orgel, wenn nämlich im Hauptmanuale nur ein 1,25 metriches Principal steht.

Digitized by Google

Da jedoch die Disposition einer Orgel durchaus von den Anschauungen des Erbauers abhängig ist und jedes Werk in sich abgeschlossen, g a n z, sein muss, so hat in der That die Bezeichnungsweise h. O. keine sichere Basis zu ihrem Verständniss, weshalb zu rathen wäre, diesen Fachausdruck endlich einmal ganz ausser Gebrauch zu setzen. 2.

Halbe Parallelen nennt der Orgelbauer solche P a r a l l e l e n (s. d.), die zu h a l b e n S t i m m e n (s. d.) erforderlich sind. 2.

Halbe Pause (latein.: *suspirium*) ist die Pause der Minima oder Zweiviertelnote. S. N o t e n s c h r i f t.

Halber Kreis oder H a l b z i r k e l, C, ist in der Mensuralnotenschrift des 15. und 16. Jahrhunderts das Zeichen des *Tempus imperfectum*, der durch zwei *Semibreves* gemessenen *Brevis*. Ein hineingesetzter Punkt ⊂·, die Prolatio (*major, perfecta*) zeigt an, dass im *Tempus imperfectum* die *Semibrevis* perfect, d. h. durch drei *Minimae* zu messen sei. Ist der Halbkreis senkrecht durchstrichen, ₵, oder nach links offen, Ɔ, oder nach rechts offen, aber mit einem Bruche daneben, dessen Zähler den Nenner zweimal enthält, C $^2/_1$, oder statt dessen mit der Zahl 2, C2, so ist die Bewegung doppelt schnell. Der links offene oder der nach rechts offene aber durchstrichene Halbkreis mit dem Bruche $^2/_1$, also Ɔ $^2/_1$ oder ₵ $^2/_1$, oder der rechts offene mit dem Bruche $^4/_1$, C $^4/_1$, desgleichen der nach links offene durchstrichene, Ɔ̸, zeigen Vervierfachung der Schnelligkeit an. S. M e n s u r a l n o t e n s c h r i f t. — In unserer modernen abendländischen Musik zeigt dieser Halbkreis, etwas umgestaltet, dem lateinischen Versalbuchstaben C ähnlich, C (einfaches, schlechtes *C*, französ.: *C. simple*), den Viervierteltakt, durchstrichen, ₵ (französ.: *C barré, coupé, taillé, tranché*; ital.: *C tagliato*) den Allabrevetakt an. Er kommt nur noch in diesen beiden Gestalten vor; die übrigen sind ausser Gebrauch, da wir keine *Prolatio* und *Diminutio* mehr haben.

Halber Schlag, die Hälfte des Zweihalbetaktes, die halbe Note oder Pause.

Halber Ton, H a l b t o n oder S e m i t o n (griech.: *ἡμιτόνιον*) nennt man in der siebenstufigen Tonleiter das kleinste in Gebrauch befindliche Intervall, das durch die Entfernung der grossen Terz von der reinen Quarte gebildet wird. Den Pythagoräern zufolge gab es zwei verhältige Halbtöne, den k l e i n e n im Verhältniss 256 : 243, D i ë s i s (s. d.) genannt, und den g r o s s e n im Verhältniss 2187 : 2048, A p o t o m e (s. d.) geheissen. Beide addirt geben den grossen Ganzton:

256 : 243 +	2187	:	2048
	256		243
	13122		6144
	10935		8192
	4374		4096
	559872	:	497664
8)	69984	:	62208
8)	8748	:	7776
4)	2187	:	1944
9)	243	:	216
9)	27	:	24
3)	9	:	8

Unverhältige Halbtöne finden wir bei den Griechen v i e r festgestellt, nämlich in den Verhältnissen 28 : 27, 16 : 15, 21 : 20 und 12 : 11, die durch die Erfindung der verschiedenen Tetrachordschattirungen von Archytas, Didymos und Ptolemäos empfohlen wurden. — Die abendländische Kunst kennt, wie gesagt, den H. als kleinstes Intervall, indem sie denselben als nur noch mit dem Ohre genau erkennbar und mit der Menschenstimme bequem darstellbar erachtete.

Digitized by Google

Diese ursprüngliche Auffassung bewirkte auch, dass man in der Notenschrift nur diese als kleinste Stufe darzustellen sich befleissigte, und bis heute ist diese Darstellung für die Praxis ausreichend gewesen, trotzdem die Theoretiker der Halbtöne mehrere zu unterscheiden sich bemühen. Sie nehmen ebenfalls zwei Arten von Halbtönen an: den grossen oder diatonischen, der der Unterschied zwischen unserer grossen Terz (5:4) und der reinen Quarte (4:3) ist und folglich durch das Verhältniss 16:15 ausgedrückt werden muss, und den kleinen oder chromatischen H., den Unterschied zwischen der grossen und kleinen Terz, 5:4 — 6:5 = 25:24. Diese beiden Halbtöne addirt, geben den kleinen Ganzton 10:9, während der grosse Ganzton aus dem kleinen Halbton 25:24 und dem theoretischen Intervall 27:25, dem grossen Limma (s. d.), entsteht. Die Theoretiker der Neuzeit sind nach der Einführung der chromatischen Scalastufen in den Gebrauch in ihrer Feststellung der einzelnen Halbtöne in der Octave, indem sie die Eigenheit des menschlichen Ohres: kleine Tonhöhen nicht scharf unterscheiden zu können, die Anforderung der abendländischen Harmonie und die Mittel der mathematischen Klanglehre in gleiche Erwägung zogen, oft sehr verschiedene Wege gegangen, um zu klanglich ziemlich gleichen Zielen zu gelangen. Wir verweisen in dieser Beziehung auf Fr. Wilh. Marpurg's »Versuch über die musikalische Temperatur« (Breslau, 1776), sowie auf die »Theorie der Musik« des berühmten Philosophen K. Chr. Fr. Krause S. 57, wo derselbe lehrt, wie man mit Hilfe des kleinen H., 25:24, vermittelst Addition (s. d.) und Subtraktion (s. d.) alle chromatischen Stufen der diatonischen Scala erhält; ferner auf W. Oppelt's »Akustik« und »die Lehre von den Tonempfindungen« von H. Helmholtz S. 408 bis 442. Auf die Praxis hat die theoretische Feststellung der modernen Scala nur geringe Einwirkung ausgeübt, denn der Musiker von Fach fühlt wohl hie und da ein Zeitforderniss sich kenntlich machen, wird jedoch mit der längst schon aufgestellten Regel in Bezug auf die beiden verschiedenen Halbtöne zufriedengestellt: beide Halbtöne unterscheiden sich bei der Aufzeichnung. Der grösste Unterschied von einer Stufe zur andern ist, wenn die Einzeltöne nach verschiedenen Grundtönen verzeichnet werden, z. B. von *c—des* oder *gis—a*; einen kleinen H. bilden zwei derselben Stufe angehörige Töne, zwischen denen sich in unserm System kein Mittelton befindet, z. B. *c—cis* oder *as—a*. Er befleissigt sich der Schreibweise entsprechend, seine Intonation (s. d.) dem Intervalle zu geben. Wie die geringe Einwirkung der modernen theoretischen Scalafeststellung sich zeitlich in der Kunst selbst kenntlich macht, ist in dem Artikel *»Semitonium modi«* (s. d.) erläutert. Hier machen wir nur auf die erste uns in dieser Beziehung bekannt gewordene Bemerkung des verdienstvollen Gelehrten H. Helmholtz in seiner »Lehre von den Tonempfindungen« S. 438 aufmerksam. — Es mag hier auch noch die verbreitete Annahme eine Stelle finden, dass neun Comma (s. d.) des Didymus oder neun syntonische Comma's; 81:80, einen grossen Ganzton geben, sowie dass fünf dieser Intervalle einen grossen H. und vier derselben einen kleinen H. ausmachen. In der That ist aber das gefundene Intervall stets etwas grösser. 2.

Halbes Cornet oder Discant-Cornet nennt man eine Cornet- (s. d.) Stimme der Orgel, welche nur der obern Hälfte eines Manuals einverleibt ist. S. halbe Stimme.

Halbe Stimme oder halbes Register nennt man eine solche Orgelstimme, die nur für die obere oder untere Hälfte des Tonreichs derselben disponirt ist. Solcher Art sind die Fagott (s. d.), Cornett (s. d.), *Vox humana* (s. d.), Oboi (s. d.) u. s. w. benannten Stimmen, da deren Toncharakter allgemein nur in einer Tonregion bekannt ist. 2.

Halbfünfton, in der griechischen mathematischen Tonlehre gebräuchlich gewesene Bezeichnung, welche der Benennung »grosse Sexte« entspricht. Ebenso ist Halbsechston = grosse Septime, Halbton in der Achte = kleine

Digitized by Google

None, Halbzweiton = kleine Terz und Halbzweiton in der Achte = kleine Decime. 2.

Halbgedeckte Stimme nennt man in der Orgel ein Register, dessen Pfeifen entweder nach oben hin sich verengend gebaut, oder am Ende mit einem Deckel, der in der Mitte eine kleine Oeffnung mit einem Röhrchen hat, versehen sind. Oft befinden sich unterhalb des Deckels in der Schallröhre auch eine oder mehrere Oeffnungen. Von ersterer Art sind die Pfeifen des Gemshorns (s. d.), der Spitz-, Spill- und Blockflöte (s. d.) u. A. und letztere Bauart erhalten alle Schallröhren der Rohrflöte (s. d.). Die Tonhöhe der Pfeife bei einer h. St. entspricht nicht dem gesetzlichen Maasse, sondern die Länge derselben moderirt sich nach Gestaltung des Conus, der Grösse der Deckelöffnung, der Röhrenlänge, sowie auch nach der Grösse und Lage der Löcher in der Schallröhre; ebenso ist die Tonfarbe des Registers durch diese Eigenheiten bedingt. Natürlich erhalten die Pfeifen einer h. St. in sich eine proportionelle Bauart, um so deren Tonhöhe bestimmen zu können, sowie deren gleiche Klangzeugung zu bewirken; ebenso ertheilt man ihnen einen grösseren Aufschnitt (s. d.) und eine breitere Spalte (s. d.) als den offenen Pfeifen. 2.

Halbinstrument ist ein erst seit 1843 in Gebrauch gekommener Kunstausdruck für die nach altem Muster eng mensurirten Blechblaseinstrumente im Gegensatze zu den neuer construirten, Ganzinstrumente (s. d.) genannten. Die Stärke der konischen Schallröhrenerweiterung zwischen Mundstück und Schallbecher, in der, wie angedeutet, der Unterschied beider Instrumentgattungen ruht, ist bei diesen Tonwerkzeugen, nimmt man den Röhrendurchmesser dicht hinter dem Mundstück als Einheit an und die grösste Weite dicht vor dem gekrümmten Schallbecher als letzte Schallröhrengrösse (das Verhältniss der Röhrenweiten in Zahlen dargestellt), bei den H. höchstens wie 1:4 oder 1:8, während dasselbe bei Ganzinstrumenten wie 1:10 bis 1:20 und weiter geht. Vgl. Schafhäutl's Bericht über die Musikinstrumente auf der Industrieausstellung zu München, S. 170. 2.

Halbirte Windlade nennt der Orgelbauer eine aus zwei nebeneinander befindlichen Abtheilungen gebaute Windlade (s. d.). 2.

Halbmond, türkischer Halbmond oder Schellenbaum ist die Bezeichnung eines Klinginstrumentes der Militär- und speciell der Janitscharenmusik. Dasselbe ist halbmondförmig aus Messingblech gearbeitet und an den beiden Hörnern mit Rossschweifen aufgeputzt. An der unteren Kante des Halbmondes hängen viele Glöckchen, welche ein kindisches Geklingel von sich geben, sobald der Träger die Stange, worauf das Instrument hoch getragen wird, schüttelt. In den deutschen Armeen befindet sich der H. als eine Art von Auszeichnung nur bei den Regimentsmusikcorps.

Halbprincipal nannte man früher ein 1,25 metriges Principal (s. d.), indem man es damit als nur halb so gross gebaut, wie das gewöhnliche, bezeichnen wollte. Dieser Benennungsweise begegnet man öfter in der Fachsprache der Orgelbauer (s. halbe Orgel); dieselbe wird jedoch in neuerer Zeit nicht mehr gepflegt und überhaupt nur deswegen noch angeführt, um sie, wo sie in älteren Werken vorkommt, recht zu verstehen. 2.

Halbricht-Metall, s. Orgelmetall.

Halbschluss oder Halbcadenz, s. Cadenz, auch Tonschluss (unvollkommener).

Halbsopran, s. Mezzosopran.

Halbviolon, der deutsche Bass (s. d.).

Halbwerk, älterer Fachausdruck in der Orgelbauersprache, bezeichnet ein Werk mit Principal 2,5 und Octav 1,25 Meter im Hauptmanual. Es wird auch Aequal-Principalwerk genannt. S. Halbe Orgel.

Halbzirkel ist zunächst identisch mit Halbkreis (s. d.). In der modernen Tonsprache bezeichnet dieser Ausdruck eine aus vier geschwinden Tönen

Digitized by Google

von gleicher Geltung bestehende Figur, in welcher der zweite und vierte Ton, sowohl im Auf- als Absteigen, wie bei *a* und *b*, derselbe ist. Zwei solche H., wie bei *c*, werden zuweilen auch ganzer Zirkel genannt:

Hale, s. Adam de la Hale.

Hales, Stephan, berühmter englischer Gelehrter, geboren am 7. Septbr. 1677 zu Beckeburn in der Grafschaft Kent und gestorben als Dr. der Theologie und Naturforscher am 4. Jan. 1761, schrieb u. A.: »*Sonorum doctrina rationalis et experimentalis etc.*« (London, 1742), ein Werk, das aus Newton's und Anderer Schriften alles die Akustik Betreffende vereint und vorher eine Untersuchung über die Luft und die Veränderungen der Atmosphäre bietet. †

Halévy, Jacques Elie Fromental, einer der ausgezeichnetsten französischen Componisten und Lehrer der Tonkunst der neuesten Zeit, wurde am 27. Mai 1799 zu Paris von israelitischen Eltern geboren und empfing, da er schon sehr frühzeitig ein hervorragendes musikalisches Talent zeigte, einen guten Gesang- und Pianoforteunterricht. Zu seiner allseitigen musikalischen Ausbildung wurde er in seinem zehnten Jahre in das Pariser Conservatorium gebracht, wo er, zunächst unter Cazot's und Lambert's Leitung, gute Fortschritte machte. Bei Berton studirte er Harmonielehre und endlich unter Cherubini, zu dessen Lieblingsschüler er sich emporschwang, fünf Jahre lang Composition und Contrapunkt. Eine Cantate, »Herminie«, brachte ihm 1819 den grossen Compositionspreis und das damit verbundene Staatsstipendium ein, mit dem ausgerüstet, er sich 1820 auf die vorschriftsmässige Studienreise nach Italien begab und sich namentlich in Rom unter Baini's Leitung ernst und anhaltend mit dem Studium der altitalienischen Musik beschäftigte. Ein Jahr lang (1822 bis 1823) lebte er in Wien, wo er Beethoven's Bekanntschaft machte und eine Ouvertüre seiner Composition, deren Form man aber veraltet fand, zur Aufführung brachte und kehrte dann nach Paris zurück, um sein Heil als dramatischer Componist zu versuchen. Schwer genug wurde es ihm, auf der Opernbühne festen Fuss zu fassen. Schon vor seiner italienischen Reise hatte er eine Oper, »*Les Bohémiennes*«, (1820) componirt, allein weder diese noch die folgenden Opern »*Pygmalion*« (1824) und »*Les deux pavillons*« vermochte er zur Aufführung zu bringen. Endlich, 1827, gelang es ihm mit der einaktigen komischen Oper »*L'artisan*«, die im Theater Feydeau zu Paris in Scene ging, aber nur geringen Erfolg hatte. Hierauf folgte die mit Riffaut zum Geburtstage Karls X. componirte Oper »*Le roi et le botelier*« und 1829 »*Clari*«, die auf dem italienischen Operntheater aufgeführt wurde und durch die unvergleichliche Malibran über Wasser gehalten wurde. Noch mehr Glück machte in demselben Jahre die kleine komische Oper »*Le dilettante d'Avignon*« im Theater Feydeau, deren Partitur sogar der Verleger M. Schlesinger zur grossen Aufmunterung für den Componisten ankaufte und herausgab. H.'s folgende Werke: ein Ballet »*Manon Lescaut*« (1830), die Balletoper »*La tentation*« (1832) und die Oper »*Yella*« (1832) wurden zwar angenommen, aber nicht aufgeführt. Ein besseres Schicksal hatte die Operette »*La langue musicale*«, die 1832 in Paris und deutsch (»Die Sprache des Herzens«) im Königsstädter Theater zu Berlin nicht ohne Erfolg gegeben wurde. Noch mehr gefiel die kleine einaktige Oper »*Les souvenirs de Lafleur*«, die 1833 zuerst in Scene ging und überaus graziös und anmuthig befunden wurde. Nach dem Tode Hérold's erhielt H. den Auftrag, die von jenem Componisten unvollendet hinterlassene Oper »*Ludovic*« zu Ende zu bringen, ein Auftrag, dessen er sich so geschickt entledigte, dass der Erfolg des Werkes seit 1834 in

Digitized by Google

Frankreich und auch in Deutschland seinen wirksamen Einschaltungen zuzuschreiben ist.

Nunmehr erwartete man von H. eine bedeutende, grossartige Leistung, und in der That trat er durch sein nächstes grosses Werk in die glänzende Reihe der modernen Operncomponisten ersten Ranges ein. Dies epochemachende Werk, welches noch jetzt, nach 40 Jahren, zum eisernen Bestande jeder grösseren Opernbühne der civilisirten Welt zählt, war »Die Jüdin«, Text von Scribe, die im J. 1835 zum ersten Male im Hause der Grossen Oper zu Paris erschien. Diese Oper ist durch und durch von ausgezeichnet dramatischer Wirkung und ein vollgültiger Beweis für H.'s seltenes Compositionstalent. Denn in ihr herrscht eine dramatische Gewissenhaftigkeit, ein Fleiss in der technischen Ausarbeitung, vor Allem eine Noblesse und Einheit des Styls, die überraschen musste. Zudem werden Herzenstöne von so rührender Innigkeit, leidenschaftliche Rufe von so erschütternder Wahrheit laut, dass es schwer zu begreifen ist, wie man sie überhören oder geringschätzen kann. Den dramatischen Reformen, welche Meyerbeer mit dem seltensten Erfolge vorgezeichnet, hat sich kein anderer Componist, unbeschadet seiner ausgeprägten Individualität, talentvoller angeschlossen, wie H. in seinen grossen Opern seit der »Jüdin«. — Schon das nächste Werk H.'s war wieder ein Meisterwerk, nämlich die komische Oper »*L'éclair*« (der Blitz), deren Musik überaus gehaltvoll und anmuthig ist und die seit 1836 ebenfalls noch nicht ganz von den Repertoiren des In- und Auslandes verschwunden ist. Auch die folgende grosse Oper, »*Guido et Ginevra*«, Text von Scribe, am 5. März 1838 zuerst in der Pariser Grossen Oper aufgeführt, zeigt den Componisten auf dem Höhepunkte seiner Kraft und seines Talentes, nicht minder »*Le shérif*« und »*Les treize*« (1839), »*Le drapier*« und »*La reine de Chypre*« (1840), »*Le guitarrero*« (1841), »*Charles VI.*« (1842), »*Le lazzarone*« (1843), »*Les mousquetaires de la reine*« (1846) und »*Le val d'Andorre*« (1848). In den ferneren Opern tritt H.'s Energie und Begabung mehr und mehr zurück, und in grösserem Maasse machen sich die bis dahin verdeckt gewesenen Schwächen geltend. Diese Schwächen bestehen in einer gewissen Sprödigkeit und Forcirtheit des Melodischen, in der ausgeprägteren Vorliebe für stark aufgetragene und grelle Farben und in einer überwiegenden Reflexion und Manierirtheit, selbst unwesentlichen Situationen gegenüber. In diese Periode fallen die Opern »*La fée aux roses*« (1849), »*La dame de pique*« (1850), »*La tempesta*« (1851 für die Londoner königl. italienische Oper), »*Le juif errant*« (1852), »*Le Nabob*« (1853), »*Jaguarita, l'Indienne*« (1855), »*Valentine d'Aubigné*« (1856) und »*La magicienne*« (1858). Die nach der letztgenannten in Angriff genommene grosse Oper »*Noé, ou le déluge*« hat H., durch die Kränklichkeit seiner letzten Jahre bedrückt, nicht mehr ganz vollenden können und eine 1844 componirte Partitur, »*Le duc d'Albe*«, Text von Scribe, war von der Grossen Oper zu Paris gegen ein Reugeld von 30,000 Francs wieder zurückgelegt worden. Noch früher, 1831, hatte er in Gemeinschaft mit Auber, Berton, Berlioz, Cherubini, Hérold und Paër eine Oper unter dem Titel »*La marquise de Brinvilliers*«, nach einem Text von Scribe und Castil-Blaze, geschrieben.

H.'s äusseres Leben war ein an Arbeit, aber auch an Ehren überaus reiches; dennoch hat er es zu einem bedeutenderen Vermögen nicht zu bringen vermocht und von seinem Einkommen aus verschiedenen Aemtern, sowie von den Einkünften seiner Opern keine grösseren Ersparnisse erübrigt. Im J. 1827 war er als Accompagneur in die italienische Oper zu Paris eingetreten und in demselben Jahre als Nachfolger Daussoigne's zum Professor der Harmonielehre am Conservatorium ernannt worden. Zwei Jahre später erhielt er die Stelle als Gesanglehrer und Chordirektor an der Grossen Oper, und 1833 wurde er an Fétis' Stelle Professor der Composition am Conservatorium, als welcher er viele ausgezeichnete Schüler, unter ihnen die namhaftesten zeitgenössischen Tondichter in Frankreich, bildete. Im J. 1835 wurde er zum Ritter, 1845

Digitized by Google

zum Officier des Ordens der Ehrenlegion erhoben, 1836 an Reicha's Stelle in die Pariser und 1847 als Ehrenmitglied in die belgische Akademie aufgenommen. Der Herzog von Orleans ernannte ihn 1840 zum Direktor seiner Privatmusik und drei Jahre später die Herzogin von Orleans zu ihrem Musikdirektor. Im J. 1848 war er mit einem Mandate als Abgeordneter der französischen Nationalversammlung betraut. Nachdem er bereits 1844 zum Vicepräsidenten der Pariser Akademie der schönen Künste gewählt worden war, wurde er 1854 zu deren ständigem Secretär ernannt, wozu ihn seine hervorragende wissenschaftliche Bildung und sein fein gebildeter Geist ganz vorzüglich befähigten; seine im Institute abgegebenen Jahresberichte sind oratorische und dialektische Musterstücke, und unter ihnen wird der am 6. Octbr. 1855 dem Mitgliede George Onslow gewidmete schöne Nachruf einen Ehrenplatz behaupten. Ausserdem aber ist H. auch als tüchtiger, geistvoller Schriftsteller in verschiedenen französischen Journalen aufgetreten. Von einem hartnäckigen Brustleiden schon lange bedrückt, entschloss er sich endlich im Winter 1861/62, an einem klimatischen Kurorte Heilung zu suchen und begab sich nach Nizza, zu spät jedoch; am 17. März 1862 erlag er daselbst der schleichenden Krankheit. Ganz Frankreich betrauerte den unersetzlichen Verlust; mit ihm schied ein grosser Meister der Musik, ein bewährter, treuer Lehrer, ein rastlos fleissiger Künstler und ein wahrhaft edler, guter Mensch aus dem Leben. Einen warmen Nachruf hielt ihm in der Jahressitzung des Instituts Beulé, sein Nachfolger im ständigen Secretariate der Akademie. — Ausser Opern hat H. noch Scenen aus den Dramen des Aischylos, eine Cantate »*Les plages du Nil*« auf die Anwesenheit des Vicekönigs Ibrahim Pascha von Aegypten in Paris (1846), ferner eine Reihe religiöser Tonwerke, unter diesen Gesänge für den israelitischen Gottesdienst, und viele Romanzen und Claviersachen componirt. Endlich hat er auch eine Harmonie- und Compositionslehre verfasst, die jedoch nicht im Druck erschienen ist.

Hall, Henry, englischer kirchlicher Tonsetzer, geboren 1655 zu Neuwindsor als Sohn eines Hauptmanns, wurde in der königl. Kapelle durch Dr. Blow erzogen, erhielt später die Organistenstelle in Exeter und wurde darauf Vicarius zu Hereford, als welcher er am 30. März 1707 starb. Verschiedene von ihm componirte, erhalten gebliebene Kirchengesänge zeugen für seine Compositionstüchtigkeit. — Sein Sohn, ebenfalls Henry H., folgte dem Vater als Organist zu Hereford. Vgl. Hawkins, *Hist. of music* V. p. 19 und 20. †

Hall, John, 1529 geboren, Wundarzt zu Maidstone in Kent, machte sich sowohl durch Ausübung seiner Kunst, wie durch Schriften und die Herausgabe von Liedern mit Noten einen Namen in England. Vgl. Eloy, *Dict. de la Med.* und Granger's *Biogr. Hist.* Th. I. S. 256. †

Hall, Samuel, ein scharfsinniger im Anfange des 18. Jahrhunderts lebender englischer Gelehrter, zeigt in seiner Schrift: »*Attempt to show that a taste for the beauties of nature and fine arts has no influence favourable to morals*« den nachtheiligen Einfluss des Missbrauchs der schönen Künste. Vgl. *Mem. of the litt. and phil. society of Manchester* (London, 1785) Vol. II. †

Hall, William, englischer Violinvirtuose, war Ende des 17. Jahrhunderts erster Violinist in der königl. Kapelle zu London und starb 1700 zu Richmond. Mehrere Compositionen von ihm sind gedruckt erschienen. Vgl. Hawkins *Hist. of music* V. p. 19. †

Hallali bezeichnet in der Waidmannssprache die letzte Jagdfanfare beim Verenden des erlegten Hirsches. Von Haydn in den »Jahreszeiten« und von Méhul in der Ouvertüre zur Oper »*La chasse du jeune Henri*« ist dieser Jagdruf benutzt worden.

Hallay, Madame du, bewunderte Sängerin und Clavierspielerin der französischen Aristokratie, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Paris und machte ihr Haus zum Sammelpunkt für die Notabilitäten der Kunst

Digitized by Google

und Wissenschaft, sowie für aufstrebende Talente, die sie durch ihren Einfluss unterstützte. Sie starb um 1750 zu Paris.

Halle, Johann Samuel, deutscher Gelehrter, geboren zu Bartenstein in Preussen im J. 1730, gestorben als Professor der Geschichte beim Cadettencorps zu Berlin, schrieb und veröffentlichte ein Werk: »Die Kunst des Orgelbaues theoretisch und praktisch« nebst acht Kupfertafeln (Brandenburg, 1779). Ausserdem hat er auch eine deutsche Uebersetzung von Albr. von Haller's »*Elementa physiologiae*« geliefert. †

Hallé, Charles, eigentlich Karl Halle geheissen, ausgezeichneter deutscher Pianist der Gegenwart, ward am 11. April 1819 zu Hagen in Westphalen geboren und erhielt von seinem Vater, einem Organisten und Musikdirektor, den ersten Musikunterricht; Compositionsstudien machte er seit 1836 bei Rink in Darmstadt. Hierauf begab er sich 1840 nach Paris und trat daselbst als Clavierspieler öffentlich mit sehr bedeutendem Erfolge auf. Er wusste neben Herz, Chopin, Kalkbrenner u. s. w. um so mehr anzuziehen und für sich einzunehmen, als er sich vorzugsweise bemühte, classische Werke der Pianoforteliteratur, namentlich die Beethoven'schen Sonaten, zur Geltung zu bringen. Im J. 1848 ging er der politischen Stürme wegen nach England, das er seitdem nicht wieder verlassen hat. Zunächst feierte er in London als Concertspieler Triumphe seltener Art und siedelte 1856 nach Manchester über, wo er die Direktion einer Concertgesellschaft übernahm und mit Geschick und Umsicht führte. Weiter und weiter strebend, errichtete er selbst Kammermusikconcerte, einen Musikverein behufs Pflege des Oratoriums, einen Gesangverein u. s. w., und alle diese Institute stehen noch jetzt in Blüthe. Dann aber auch war und ist seine Thätigkeit als Virtuose in den bedeutendsten englischen Städten, namentlich während der Frühjahrssaison in London, sowie als Musiklehrer eine wahrhaft bewunderungswürdige. Kein Wunder, dass er im Laufe der Zeit eine der einflussreichsten musikalischen Persönlichkeiten in Grossbritannien geworden ist. Auch als Componist soll H. ebenso fruchtbar wie gediegen sein; von seinen Arbeiten ist jedoch nur sehr Weniges durch den Druck veröffentlicht worden. Unbeirrt durch die mannichfachen Abirrungen der Neuzeit, ist er als Pianist stets bemüht, die Classiker der Tonkunst in religiös gewissenhaftem Cultus, ohne Effekthascherei und dünkelhaft-egoistische sogenannte Verbesserungen in ihrer Reinheit und Ursprünglichkeit mit meisterhaftem Spiele zu Gehör zu bringen.

Hallel (hebräisch: הלל), zu deutsch: »Er hat gelobt oder verehrt«, ist die hebräische Benennung der sechs Psalmen, die mit dem 113. beginnen und dem 118. enden. Dieselben wurden zu bestimmten Zeiten von den Priestern und zu andern auch vom Volke gesungen. Von den Leviten wurde das H. an den drei grossen Festen, dem Passah-, dem Wochen- und dem Laubhüttenfeste ausgeführt. Beim Passahfeste sangen sie es in der Zeit, in welcher die Opferlämmer geschlachtet wurden, und da die Zahl derselben oft sehr gross war, so wiederholten sie den Gesang je nach Bedürfniss. Am Wochenfeste sangen die Leviten das H. im Vorhofe des Tempels und am Laubhüttenfeste alle acht Tage hintereinander, wie im Traktat vom Laubhüttenfest in der Missna cap. 4 §§ 1 bis 8 näher vorgeschrieben ist; diese Schrift ist ungefähr 120 v. Chr. aufgezeichnet. Noch ist zu bemerken, dass nach den Zeiten des Judas Maccabäus, also ungefähr nach 300 v. Chr., die Juden im Winter acht Tage lang das Fest der Einweihung des Tempels feierten, nämlich vom 20. bis 27. Tage des Monats Kislev, und an jedem dieser Tage die Leviten gesetzlich verpflichtet waren, das H. anzustimmen. Die feststehende Tonfolge zum H. wurde von mehreren Chalil's (s. d.), welche Instrumente einzig zu diesem Gesange im Tempel gebraucht wurden, gegeben, und diese mussten vorschriftsmässig hierzu wenigstens zu zweien und höchstens zu zwölfen angewandt werden. Vgl. im Uebrigen noch die Mittheilungen in Salomon von Til's »Dicht-, Sing- und Spielkunst« S. 385 und 425. 2.

Digitized by Google

Hallelujah oder Alleluja ist das im Deutschen und in anderen Landessprachen gebräuchliche Wort für den hebräischen Ausdruck: הַלְלוּיָהּ, welcher so viel als »Lobet den Herrn«, latein.: »*Laudate deum*« bedeutet. Derselbe zeigt sich jetzt fast bei allen christlichen Völkern als feststehender Jubelausdruck zum Schluss der Freudenfestgesänge in Gebrauch. Er findet sich ursprünglich vielfach in den Lobgesängen der alten Hebräer. Mit H. beginnt und schliesst der 130. Psalm; ferner findet man den Ausdruck H. zu Ende einzelner Hauptabschnitte, sowie auch am Schlusse vieler Psalmen. Es scheint, als ob dieser Ausdruck in sich alle möglichen Gott zuwendbaren Verherrlichungen concentrirt bieten sollte, und dem entsprechend scheint auch die musikalische Ausstattung desselben gewesen zu sein. Wenn alle Psalmen fest vorgeschriebene Tonfolgen zu ihrem Texte besassen, wie aus dem Geiste der hebräischen Musik und dem Ausführen der Psalmen nur durch Leviten, die nach jahrelangen Vorstudien erst dazu fähig wurden, hervorgeht, so scheint auch dem H. eine solche eigen gewesen zu sein, die als Stereotype mit diesem Ausdruck überall wiederkehrte. Zu dieser Stereotype gehörte, wenn man die verschiedenen Andeutungen in den Psalmenüberschriften mit in Erwägung zieht, die Mitwirkung sämmtlicher bei dem eben ausgeführten Gesange in Gebrauch befindlichen Tonwerkzeuge, die, wie etwa bei unsern Freudenfesten, wenn ein Hoch ausgebracht wird, mitjubilirten. Wir sehen diesen Geist in veredelter, unserm Musikfühlen entsprechender Art noch heute jeder wirkungsvollen Composition des H.'s innewohnen, was uns um so weniger schwer zu bemerken ist, als fast jeder hervorragende Tonsetzer sich bisher befleissigte, mindestens ein H. zu componiren. Die Juden, welche diesen Jubelausdruck in der höchsten Art ihres Fühlens im 113. bis 117. Psalm besitzen, nennen diese Psalme das grosse H. Dasselbe bildet, wie der Artikel Hallel mittheilt, bei den drei grössten Festen einen steten unveräusserlichen Theil ihres Cultus. Die abendländischen Christen haben erst seit dem 5. Jahrhundert das H. als wesentlichen Theil ihrer Sonntags- und Festgesänge eingeführt. Später unterliess man an den Sonntagen in der Fastenzeit das Singen desselben, um die heilige Trauer nicht zu stören. Am Ostertage jedoch führte man, um der unendlichen Freude über die Auferstehung Christi Ausdruck zu verleihen, die prächtigste Composition dieses Jubelausdrucks aus. Wie erwähnt, hat fast jeder hervorragende Componist ein H. geschrieben, doch ist von allen Compositionen wohl die Händel's, welche auf breiten harmonischen, um einen Ton steigenden Flächen in rhythmischer Gleichheit, von reichen Instrumentalklängen umrankt, diesen Jubelruf hören lässt, die allgemein hochgeschätzteste und verbreitetste im Abendlande, und lässt sich fast annehmen, dass dem ursprünglichen orientalischen Geiste in dieser Nummer die angemessenste occidentale Gestaltung verliehen ist. — Bemerkt sei noch, dass in alten Kirchengesängen durch Weglassung der Consonanten im Worte H. das Wort *Aevia* (s. d.) Eingang gefunden hat. 2.

Haller, Albrecht **von,** einer der ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit und berühmt als Anatom, Physiolog, Botaniker, Arzt und Dichter, geboren zu Bern am 16. Octbr. 1708 und gestorben als Mitglied des grossen Raths zu Bern und Inhaber vieler anderen hohen Aemter am 12. Decbr. 1777 in seiner Vaterstadt, ist als Verfasser der »*Elementa physiologiae corporis humani*« (8 Bde., Lausanne, 1757 bis 1766) auch musikalisch zu bemerken. Den Inhalt dieses Werkes giebt Forkel in seiner »Literatur der Musik« S. 234 an. Eine deutsche Uebersetzung unter dem Titel: »Anfangsgründe der Physiologie des menschlichen Körpers« (Berlin, 1759 bis 1776) gab Johann Samuel Halle heraus. Ebenfalls zum Theil in das akustische Fach schlagen H.'s »*Primae lineae physiologiae*« (2. Aufl., Göttingen, 1765). †

Halljahr oder Jubeljahr hiess bei den alten Israeliten jedes 50. Jahr, in welchem nach 3. Mos. 25, 10—13 die Sclaven jüdischer Abkunft freigelassen, die Schulden gelöscht und die verkauften und verpfändeten Länder an die

Digitized by Google

ersten Besitzer oder deren Erben zurückgegeben werden mussten. In einem solchen Jahre ruhte alle Feldarbeit; man verzehrte, was der Boden von selbst trug und spendete davon den Armen. Feinde mussten sich versöhnen, Sühnopfer wurden gebracht und überall herrschte Friede und Freude. Der Anfang dieses glücklichen Jahres wurde unter dem Schalle von Hallposaunen oder Hörnern im Lande verkündigt, daher der Name H. Uebrigens sind die gesetzlichen Bestimmungen darüber, wenn auch vielleicht noch von Moses selbst aufgestellt, doch erst nach dem babylonischen Exile zur Anwendung gelangt.

Halm, Anton, vortrefflicher deutscher Clavierspieler und gediegener Musiklehrer, geboren am 4. Juni 1789 zu Altenmarkt in Steiermark, trieb von Jugend auf mit dem grössten Eifer Musik, trat aber als Jüngling in die österreichische Armee, bei welcher er verblieb, bis er 1811 als Lieutenant seinen Abschied erhielt. Er nahm hierauf seinen bleibenden Aufenthalt in Wien, wo er sich als Componist und Musiklehrer einen ausgezeichneten Ruf erwarb. Auch von Beethoven geschätzt, stand er mit demselben in langjährigem, freundschaftlichem Verkehr. Bis in sein hohes Alter ununterbrochen didaktisch thätig, sind aus seiner Schule viele bedeutende Claviervirtuosen hervorgegangen. Hochgeachtet starb er im April 1872 zu Wien. Von seinen Compositionen ragen namentlich die Pianoforte-Trios als vortrefflich hervor. Aber auch seine Messe, Streichquartette, sowie Sonaten, Variationen, Rondos u. s. w. für Clavier enthalten viel Verdienstliches. Das Meiste davon ist im Druck erschienen.

Halma, Hilarion Emil, französischer Violinvirtuose, geboren 1803 zu Sedan in den Ardennen, liess sich nach erfolgreichen Kunstreisen durch die französischen Provinzen in Paris nieder, wo er als Meister seines Instrumentes sehr geschätzt war.

Halowin, s. Holowin.

Halphen, Charles Marie, französischer Tonkünstler, lebte als Musiklehrer in Metz und ist der Erfinder eines Spieles mit harmonischen Karten, das als sehr sinnreich bezeichnet wurde.

Hals nennt man den schmalen, längeren Theil bei Griffbrettinstrumenten, auf welchem das Verkürzen der Saiten mit den Fingern der linken Hand bewirkt wird. Derselbe wird aus hartem Holze gefertigt, damit er durch seine Benutzung nicht so bald verbraucht wird und erhält gewöhnlich eine dunkle Färbung. Mit dem einen Ende ist er in festem Zusammenhange mit dem Resonanzkörper; am andern Ende befindet sich das Wirbelbrett (s. d.) oder der Wirbelkasten (s. d.) nebst, je nach der Eleganz des Tonwerkzeugs, daran befindlichen Verzierungen. Die dem Resonanzkörper entgegengesetzt befindlichen Instrumenttheile des H.es, Wirbelkasten etc., nennt man auch den Kopf (s. d.). Die Gestaltung des H.es ist oben meist plan und unten rund. Letzteres ist er deshalb, damit die linke Hand sich beim Umfassen desselben mittelst des Daumens und der anderen Finger leicht verschiedene Stellungen aneignen kann, wie es eben die Griffe erfordern. Bei Reissinstrumenten ist gewöhnlich das eigentliche Griffbrett (s. d.) unmittelbar auf den H. geleimt, bei Streichinstrumenten hingegen befindet sich dasselbe schwebend über demselben und dem abgewandt den Saiten genähert. Von der Länge und Breite des H.es hängt die Applicatur (s. d.) des Tonwerkzeugs ab; denn ist derselbe lang, so sind die Griffe weiter der Länge nach, und ist er breit, so liegen die Saiten oft weit von einander und die Griffe sind dem entsprechend breiter. Kleine von der oben beschriebenen Gestaltung abweichende Formen, wie z. B. beim H. der Violine, finden stets nach Maassnahme des Verfertigers oder des das Instrument handhabenden Musikers statt, indem manche Applicaturlagen dadurch erleichtert werden. Doch zeigen sich solche Abweichungen meist nur bei Streichinstrumenten, weil die Griffe dort bei schneller Abwechselung die möglichste Erleichterung wünschenswerth machen. — Noch ist zu bemerken, dass die Orgelbauer mitunter den Balgkropf den H. des Balges nennen. S. den Artikel Balg. 2.

Digitized by Google

Halt, Halter oder Haltton, deutsche Benennung für Fermate (s. d.). — Haltzeichen oder Ruhezeichen, s. Fermate.

Haltenberger, deutscher Kirchencomponist, war Ende des 18. Jahrhunderts Canonicus zu Wayarn in Oberbaiern und hat sich in seiner Zeit durch zahlreiche geistliche Musikstücke einen Namen in seinem Lande gemacht. †

Haltenhoff, deutscher Fabrikant von Blaseinstrumenten, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Hanau und machte sich besonders durch wichtige Verbesserungen an den Waldhörnern rühmlich bekannt.

Halter, Wilhelm Ferdinand, deutscher Orgelspieler und Componist, geboren in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, beschäftigte sich von je her mit der Musik, obwohl er sich der Kunst nicht ausschliesslich widmen durfte. Als Secretair in Königsberg i. Pr. veröffentlichte er 1788 sein erstes Werk, bestehend in sechs Sonaten, welches eine aufmunternde Theilnahme fand. Im J. 1792 gelangte eine Operette von ihm, »Die Cantons-Revision«, in Königsberg zur Aufführung und gewann einen Localruf; auch Gesänge und Lieder von ihm erschienen im Druck. Um ganz der Musik leben zu können, nahm er endlich die Organistenstelle an der deutsch-reformirten Kirche in Königsberg an und starb daselbst am 10. April 1806.

Haltmeier, Johann Friedrich, Hoforganist zu Hannover, hat sich auch als Musikschriftsteller bemerkbar gemacht. Er schrieb eine Abhandlung: »Anleitung, wie man einen Generalbass oder auch Handstücke in alle Töne transponiren könne«, die 1737 durch Telemann's Vermittelung zu Hamburg, 45 Quartblätter im Umfang, gedruckt worden ist. Diese kurze Schrift findet man auch im zweiten Bande der Mitzler'schen Bibliothek abgedruckt. †

Haltung bezeichnet in der musikalischen Sprache das Verhalten der Töne und Tonverbindungen gegen einander als verschiedene Theile eines zu einer bestimmten Wirkung hinstrebenden Ganzen, und man spricht in diesem Sinne von einer guten oder schlechten Haltung eines Tonsatzes oder Musikstückes.

Hamaaloth oder Hammaaloth (hebr.), d. h. Lieder der Stufen oder Stufenlieder, nennen die Juden die 15 Gesänge vom 120. bis zum 134. Psalm, welche einst die Leviten und die Tempelsänger abendlich an allen acht Tagen des Laubhüttenfestes nach dem Abendopfer unter den vorgeschriebenen Ceremonien singen mussten. Der Name selbst schreibt sich daher, weil die Sänger dabei nicht auf der Singbühne des Tempels, sondern auf den 15 Stufen der Morgenpforte desselben standen, welche den Vorhof der Männer von demjenigen der Frauen trennten. Die Instrumente, auf welchen der Gesang dieser Lieder begleitet wurde, waren hauptsächlich Harfe, Nabel, Cymbeln und Trompeten, mit welchen letzteren auch von zwei Leviten das Zeichen zum Anfange des Gesanges gegeben wurde.

Hamal, Henri Guillaume, belgischer Kirchencomponist, geboren 1685 zu Lüttich, war ein Musikschüler von Lambert Pietkin und wurde in jungen Jahren bereits Musikmeister an der Kirche St. Trond, später an der Kathedralkirche St. Lambert in seiner Vaterstadt. Er starb zu Lüttich am 3. Decbr. 1752 und hinterliess zahlreiche Kirchenwerke, Cantaten u. s. w. im Manuscript. — Von grösserer Bedeutung ist sein Sohn, Jean Noël H., geboren am 23. Decbr. 1709 zu Lüttich, der zuerst Sängerknabe an St. Lambert war und von seinem Vater und dem Kapellmeister Dupont musikalisch unterrichtet wurde. Zu seiner höheren Ausbildung sandte ihn der Kirchenvorstand 1728 nach Rom, wo H. bei Giuseppe Amadori die Composition studirte. Von dort zurückgekehrt, erhielt er eine Präbende an St. Lambert und wurde 1738 Kapellmeister an dieser Kirche. Er starb zu Lüttich am 26. Novbr. 1778. Ausser vielen Kirchenwerken und den beiden nicht im Druck erschienenen Oratorien »Judith« und »Jonathan« hat er auch zahlreiche weltliche Compositionen geschrieben, nämlich mehrere Opern im Lütticher Dialect, sechs als op. 1 bezeichnete Streichquartette (Lüttich, 1753), sechs vierstimmige Sinfonien als

Digitized by Google

op. 2 (Lüttich, 1759) u. s. w. Fast scheint es aber, als ob die letztgenannten Werke von seinem Neffen, Henri H., componirt sind, welcher ihm im Amte eines Kapellmeisters an St. Lambert gefolgt ist.

Hamann, Johann Georg, ein geistreicher und eigenthümlich tiefer deutscher Denker und Schriftsteller, von Moser der Magus im Norden genannt, welchen Namen er selbst auf dem Titel einiger seiner Schriften annahm, ist als der Begründer der modernen Aesthetik anzusehen und in dieser Beziehung einflussreich auf Kant, Schiller, selbst auf Goethe, vornämlich aber auf Herder gewesen, welcher letztere H.'s dunkle, mystische Aussprüche zuerst auf klare Sätze zurückführte. Auf diesem Gebiete von H.'s Thätigkeit ist die kleine Schrift »*Aesthetica in nuce*« auszeichnend zu nennen, welche einen Abschnitt seines Werkes »Kreuzzüge des Philologen« (Königsberg, 1762) bildet. Geboren am 27. Aug. 1730 zu Königsberg i. Pr., widmete er sich seit 1746 der Theologie, dann der Rechtsgelehrsamkeit, endlich, nirgends Genüge findend, der Philologie und den schönen Wissenschaften. Nach einem unstäten, reich bewegten Leben starb er am 21. Juli 1788 zu Münster.

Hamboys, John, englischer Musikgelehrter des 15. Jahrhunderts, wird von einigen Historikern als erster creirter Doctor der Musik in England angesehen. In den vierziger Jahren seines Jahrhunderts galt er für den gelehrtesten Musiker des Königreichs, und zwei erhalten gebliebene, lateinisch geschriebene Abhandlungen von ihm: »*Summum artis musices*« und »*Quatuor principalia musicae*«, sowie die Compositionen: »*Cantiones artificales diversi generis*« legen hierfür Zeugniss ab. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music* Vol. II. p. 345 und 346. †

Hambuch, August Karl, trefflicher deutscher Tenorsänger und guter Musiker, geboren 1797 zu Berlin, wurde seiner schönen, hellen Sopranstimme wegen schon früh Chorschüler. Als solcher hörte ihn der Violinist Hummrich, unterrichtete ihn auf diesem Instrumente und brachte ihn so weit, dass H. 1813 Berlin verliess, um eine Orchesterstellung zu suchen. Auf dieser Reise kam er nach Aachen, wo er durch Liedervortrag zur Guitarre mehr Aufsehen wie als Violinspieler machte, so dass er sich, dazu ermuntert, entschloss, bei der dortigen Schauspielergesellschaft als Sänger einzutreten. Er fand Beifall, der sich auf anderen Theatern, so in Köln, Düsseldorf, Wien u. s. w., noch ungemein steigerte, so dass er 1819 als königl. Hofopernsänger nach Stuttgart berufen wurde, wo er eine lebenslängliche Anstellung fand, trotzdem aber mehrere erfolgreiche Gastspiel- und Concertreisen, auch nach Berlin, unternahm. Enthusiasmus erregte er besonders, wenn er als Blondel in Grétry's »Richard Löwenherz« das Violin-Solo selbst ausführte. Seit 1833 kränkelnd und in Karlsbad und Kissingen nur vorübergehend geheilt, starb der als Florestan, Gussmann, Masaniello, Blondel u. s. w. wahrhaft gefeierte Sänger am 25. Aug. 1834 zu Stuttgart. Er hinterliess eine bedeutende Musikalienbibliothek und eine schöne Sammlung werthvoller Geigen. Auch componirt hat er, und zwei seiner Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung sind in Stuttgart erschienen.

Hamden, Lord, ein trefflicher englischer Dilettant und vorzüglicher Flötenbläser, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu London und besass die vorzüglichste und umfangreichste musikalische Bibliothek in England. †

Hamel, Eduard, vorzüglicher, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren 1811 zu Hamburg und daselbst musikalisch gründlich unterrichtet, begab sich 1835 nach Paris, wo er mehrere Jahre hindurch im Orchester der Grossen Oper als Violinist angestellt war. Im J. 1846 kehrte er wieder dauernd nach Hamburg zurück und zählt noch gegenwärtig daselbst zu den geschätztesten Violin- und Clavierlehrern. In den letzten Jahren hat er sich auch als Local-Musikreferent bekannt gemacht. Auch seine Compositionen, bestehend in Streich- und Clavierquartetten, Pianofortestücken und Sonaten,

Digitized by Google

Liedern und einer Oper »Malvina«, bekunden ihn als phantasievollen, tüchtigen Tondichter.

Hamel, Katharina Josephe, gute deutsche Sängerin, geboren am 3. Febr. 1779 zu Mainz, debütirte am 9. Jan. 1795 am königl. Nationaltheater zu Berlin als Klizia im »Baum der Diana« und wurde daselbst engagirt. Bereits Anfangs des 19. Jahrhunderts verliess sie die Bühne wieder, verheirathete sich an einen Privatmann Namens Dietrich und starb am 16. Decbr. 1840 zu Berlin. — Ihre Schwestern waren die berühmten Sängerinnen Margarethe Schick (s. d.) und Lanz (s. d.), geborene Hamel.

Hamel, Marie Pierre, ein ausgezeichneter französischer Kenner des Orgelbaues, geboren am 27. Febr. 1786 zu Arneuil, war Magistratsmitglied zu Beauvais und ist der Verfasser des gründlichen Buches »*Manuel complet du facteur d'orgues, ou traité théorique et pratique de l'art de construire les orgues*« (Paris, 1849).

Hamerik, Asger, einer der bedeutendsten dänischen Tonkünstler der Gegenwart, geboren am 8. April 1843 zu Kopenhagen, zeigte schon früh aussergewöhnliches Talent zur Musik und lenkte, noch Knabe, die Aufmerksamkeit und das Interesse der Notabilitäten der dänischen Hauptstadt durch Composition von Cantaten und complicirterer Werke auf sich. Er lag hierauf seit 1859 gründlichen Musikstudien in Schweden, Deutschland und England ob und nahm 1868 Aufenthalt in Paris. Die bedeutendsten Früchte dieser Studienreisen waren die grossen vaterländischen Opern »Tovelille« und »Hjalmar und Ingeborg«, deren Texte er ebenfalls selbst verfasst hatte. Was davon, sowie von seinen übrigen grösseren Werken gelegentlich zur öffentlichen Aufführung gelangte, wurde von der Kritik als eigenthümlich erfunden und vortrefflich gearbeitet, sehr hoch gestellt. Bald nach dem Ausbruche des französisch-deutschen Krieges begab sich H. nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika und erhielt 1872 die Berufung als Direktor der musikalischen Abtheilung des Peabody-Institutes in Baltimore, welchem Amte er mit vorzüglicher Umsicht und mit einer seltenen Energie vorsteht. Er wirkt in demselben nach anzuerkennenden Kunstgrundsätzen und verfolgt ausserdem die fernere Aufgabe, Musikverständniss auch in weiteren Kreisen einerseits zu wecken, andererseits mit aller Macht zu fördern, letzteres besonders durch trefflich organisirte Concerte mit den besten Kräften des eigenen Institutes, denen er die edelsten und gehaltvollsten Tonschöpfungen zuführt, welche er mit der grössten Sorgfalt und Liebe einstudirt und dirigirt. Die in jenem Lande schwer zu realisirende Aufgabe, der Tonkunst eine Pflanz- und Pflegestätte zu gründen, erfüllt er mit entschiedenem Talent und Geschick.

Hamerton, William Henry, englischer Componist und Gesanglehrer, geboren 1795 zu Nottingham, ist ausser durch Gesänge seiner Composition besonders durch seine Schule bekannt geworden, welche den Titel führt: »*Vocal instructions combined with the theory and practice of Pianoforte accompaniment*« (London, 1824).

Hamilton, J. A., geschätzter englischer Musiktheoretiker, geboren 1805 zu London, veröffentlichte mehrere theoretisch-didaktische Werke, sowie Schulen für Clavier, Orgel, Gesang, Composition u. s. w., ausserdem englische Uebersetzungen deutscher und französischer musikalischer Lehrbücher. Er starb im J. 1848 zu London.

Hamilton-Bird, William, geboren 1741 zu Glasgow, veröffentlichte als die Frucht eines langjährigen Aufenthaltes in Indien eine grössere Anzahl dort gesammelter National- und Volksmelodien, die er selbstständig mit einer werthlosen Pianoforte- und Guitarrebegleitung versehen hatte.

Hamm, Johann Valentin, fleissiger und beliebter deutscher Componist von Tänzen, Märschen, Potpourris u. dgl., wurde am 11. Mai 1811 zu Winterhausen in Unterfranken geboren. Seine höhere musikalische Ausbildung erhielt

Digitized by Google

er seit 1830 auf dem unter Fröhlich's Leitung stehenden rühmlichst bekannten Musikinstitute zu Würzburg, woselbst er sich eifrigen theoretisch- und praktisch-musikalischen Studien (besonders Violin- und Clavierspiel) hingab. Schon 1831 wurde er als Bratschist in das Würzburger Theaterorchester gezogen, rückte aber später in die erste Violine und wurde endlich Concertmeister und Musikdirektor, als welcher er noch gegenwärtig fungirt. Ausserdem giebt er einen guten Pianoforte-Unterricht. H. hat als Componist in allen Musikgattungen gewirkt, Sinfonien, Ouvertüren, Militairmusikstücke, Quintette, Quartette, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge und die Oper »Die Gräfin Plater« (1832 in Würzburg ziemlich beifällig aufgeführt) geschrieben, aber nur seine mehrstimmigen Gesänge, Märsche und Tänze haben auch in weiteren Kreisen grösseren Anklang gefunden.

Hamma, Fridolin, geschickter, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, geboren am 16. Decbr. 1818 zu Friedingen an der Donau im Königreiche Würtemberg, war 1840 Musikdirektor in Schaffhausen und 1842 Stadtorganist zu Meersburg am Bodensee. Dort entdeckte er in dem Credo einer alten Messe von Holtzbauer den Ursprung der Melodie zur Marseillaise, theilte diese Entdeckung öffentlich mit und rief einen Sturm der Ansichten und Meinungen hervor. Glühender Republikaner, begab sich H. beim Ausbruche der Revolution in Italien dorthin und betheiligte sich lebhaft an den Kämpfen in Neapel, ebenso ein Jahr später an dem Aufstande in Baden. Er rettete damals sein Leben nur durch Uebertritt in die Schweiz, bis er endlich amnestirt wurde und zuletzt auch wieder eine amtliche Stelle in Baden erhielt. Mittlerweile war er Professor an der Cantonsgesangschule in Burgdorf, hierauf in Genf gewesen, war nach Stuttgart übergesiedelt, wo er als Kritiker und gesuchter Gesanglehrer gewirkt und hatte hierauf wieder eine Organistenstelle, und zwar zu Ettlingen bei Karlsruhe angenommen. Gegenwärtig fungirt er als Direktor und Clavier- und Gesanglehrer an einem musikalischen Lehrinstitute zu Neustadt an der Haardt. Componirt hat er Ballets, Operetten, Gesänge und zahlreiche Freiheitslieder. — Sein jüngerer Bruder, Benjamin H., geboren am 10. Octbr. 1831 zu Friedingen, machte seine höheren theoretischen und Compositionsstudien bei Lindpaintner in Stuttgart, nahm auf Studienreisen einen längeren Aufenthalt zu Paris und Rom und widmete sich in letzterer Stadt dem eindringenden Verständniss des gregorianischen Choralgesanges und der altitalienischen Kirchenmusik. Nach Königsberg i. Pr. berufen, zeichnete er sich viele Jahre hindurch als Dirigent der dortigen Concertgesellschaft und des Sängervereins, sowie des ostpreussischen Sängerbundes aus, bis er nach dem Kriege von 1870 alle diese Stellungen niederlegte und sich auf die Ertheilung von Clavier- und Gesangunterricht beschränkte, in welchen Fächern er ebenfalls hervorragend und sehr geschätzt ist. Als fleissiger Componist hat er eine Oper, »Zarrisco«, viele grössere und kleinere Werke für Männer- wie für gemischten Chor, ausserdem Lieder und Clavierstücke geschaffen. — Der jüngste Bruder der beiden Vorhergehenden, Franz H., geboren am 4. Octbr. 1835 zu Friedingen, ist ein bedeutender Orgel- und Clavierspieler und ebenfalls talentvoller Componist. Früher Organist an der St. Annakirche und Direktor des Cäcilienvereins in Basel, wirkt er gegenwärtig als Organist zu Oberstadion im Königreiche Würtemberg. Er ist der Verfasser einer Gesangschule und einer trefflichen Liedersammlung und hat ausserdem noch verschiedene Kirchenmusikstücke und gute Orgelsachen geschrieben.

Hammaaloth, s. Hamaaloth.

Hammel, Stephan, tüchtiger deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 21. Decbr. 1756 zu Gissigheim, bildete sich in der Benedictinerabtei St. Stephan zu Würzburg, in welche er später als Ordensbruder eintrat, musikalisch trefflich aus. Nach der Klosteraufhebung wurde er Pfarrer zu Veitshöchheim, als welcher er am 1. Febr. 1830 starb. Er componirte viele Kirchen-

Digitized by Google

und Instrumental-, auch Clavierstücke, von denen aber nur Weniges veröffentlicht worden ist.

Hammer (franz.: *sautereaux*, ital.: *salterelli*) wird zur Fertigung musikalischer Instrumente, sowie in besonderer Form bei vielen Tonwerkzeugen selbst, um die tönende Vibration eines festen Körpers zu bewirken, gebraucht. Erstere Art H. unterscheiden sich von den im gewöhnlichen Leben in Anwendung gebrachten fast gar nicht, weshalb eine Beschreibung derselben hier überflüssig ist; nur einzig bedienen sich die Orgelbauer eines vorschriftsmässig anders gestalteten. Folgen wir in der Beschreibung dieses H.'s den Angaben Hallen's in seiner »Kunst des Orgelbaues« S. 3, so muss derselbe $4^{1}/_{2}$ Pfund oder zwei Kilo und 250 Gramm wiegen, sein Kopf rund, sehr wenig convex, wohl verstählt, gehärtet und polirt, sowie vier- oder achteckig gestaltet, und sein Stielloch verhältnissmässig etwas gross sein. Neben diesem H. führt jeder Orgelbauer noch mehrere kleinere, gewöhnliche H.

Die zur Tonerregung angewandten H. sind, je nach dem festen Körper, den sie in tönende Schwingungen versetzen sollen, zieht man den Stoff in Betracht, aus welchem sie gemacht werden, in ihrer Masse verschieden. Die H., womit man Metallstäbe, wie z. B. die der Stahlharmonika, zu diesem Zwecke schlägt, haben einen stählernen Kopf und gewöhnlich einen Stiel aus Bambusrohr. Der Kopf derjenigen H., womit die Stäbe der Glasharmonika (s. d.), des Kinderinstruments, tönend erregt werden, wird aus Kork gefertigt; in denselben steckt man eine entsprechende Fischbeinstange als Stiel. Indische Schlaginstrumente mit Metallseele, wie der Gong (s. d.), Gambang (s. d.) und ähnliche, behandelt man mit solchen H.n, wie bei uns die Membrane; man traktirt sie mit hölzernen oder mit hölzernen mit einem Lederballen versehenen Keulen. Endlich bestehen die H., die zur Tonerregung von Stahlsaiten verwandt werden, welche H. gerade in unserem Musikkreise von hervorragender Bedeutung sind, aus einem mit einem Holzkern versehenen stark belederten oder befilzten Kopf und einem Holzstiel; alle solche H. werden mittelst einer Tastatur regiert. Die Form des Holzkernes dieser H., der dem weicheren H.material, Leder und Filz, zum harten Fundamente dient, ist theoretisch nicht fest bestimmbar; nur die Praxis kann hierin als Lehrerin dienen. Der Stiel dieses H.'s besteht entweder aus einem oder häufiger aus zwei sehr unterschiedlichen Theilen. Ersterwähnte Stielart ist die einfachste: eine kleine runde Stange, die mit dem einen Ende dem H.kern eingeleimt und am andern durch einen Stift — derselbe dient dem H. zur Axe — mit einem fest im Mechanismus befindlichen Theile verbunden, ist dessen einziger Bestandtheil. Letztere Stielart hat ebenfalls eine kleine runde Stange, die, wie vorher erwähnt, mit dem H.kern zusammenhängt. Am entgegengesetzten Theile ist dieselbe jedoch in ein zweckentsprechendes Holzklötzchen eingeleimt. Das Holzklötzchen bildet somit einen nothwendigen Theil des H.'s. Die Gestaltung dieses Klötzchens ist in der Jetztzeit noch sehr verschieden, theils gefordert durch die Lage des H.'s in der Ruhlage und der ihm zufallenden Aufgabe, von unten nach oben, von vorn nach hinten oder von oben herab zu wirken, theils nach den verschiedenen Erfahrungen und den daraus gezogenen Lehren der Instrumentbauer. Besonders bedingt ist die Form des Klötzchens durch den Bau und die Construktion des Stössers (s. d.), und zeigt deshalb fast jede Mechanikart eine besondere Gestaltung desselben. Auch sind diesem Klötzchen oft zweckentsprechende Beigaben eigen, wie bei der Piano- (s. d.) Mechanik an dem den Saiten zugewandten Theile zwei Lederläppchen, zwischen denen eine Feder ruht, die den H. zur Ruhlage drängt. Der dem H. zur Axe dienende Stift verbindet bei dieser H.art dies Klötzchen mit einem fest anzunehmenden Instrumenttheil; oft ist diese Verbindung ganz aus Metall gefertigt.

Betrachtet man nun die Grösse dieser H., so findet man, dass, je länger und stärker die anzuschlagende Saite ist, der Kopf des H.'s dicker beledert und befilzt und je nachdem auch der H.kern etwas stärker gefertigt werden

Digitized by Google

muss, um einen schönen Ton zu erzielen. Die H.stiele hingegen sind bei allen H.n gleich lang, und zwar von der Spindel bis zum Kopfe gewöhnlich 10,5 Centimeter. Diese gleiche Stiellänge hat in der Annahme: dass man die Bewegungsweite und Schnellkraft bei allen H.n als gleich für nothwendig erachtet, ihren Grund. Man hat als Bestes gefunden, dass man den H. in seiner Ruhlage so anbringen muss, dass der Stiel mit den Saiten ungefähr einen Winkel von fünfzehn Grad bildet und der H.kopf 39,24 bis höchstens 43,6 Millimeter von denselben entfernt ist, wenn kräftig wie leise die vorzüglichste Tonzeugung stattfinden soll. Solche Tonbildung dauernd mit Leichtigkeit zu erzielen, kann nur durch die grösstmöglichste Vermeidung der Friction hervorgebracht werden, welche zu erlangen eben zu den vielen Varianten in den Formen und Stellungen des H.'s führten. Man darf jedoch nicht ausser Acht lassen, dass die Construktion des Clavis, des Stössers und anderer Mechaniktheile viel bedeutender auf die dauernd schöne und leichte Tonzeugung nachtheilig einzuwirken vermögen, und deshalb gleichzeitig den Bau dieser Mechaniktheile mit in Betracht gezogen werden muss, wenn man endgiltig ein Urtheil über H.form und H.lage sich zu machen sucht. Um sich überhaupt in dieser Beziehung ein Urtheil bilden oder wirklich wesentliche Verbesserungen vornehmen zu können, ist die Kenntniss der Gesetze der Schwere und des Hebels, sowie die der Akustik durchaus nothwendig, welche Kenntniss leider den meisten Instrumentbauern abgeht. Dass dies der Fall, beweisen viele kleine Dinge, von denen nur ein Beispiel hier als Beweis angeführt sei, das bisher noch nie in Erwägung gezogen ist.

Dies betrifft die Anschlagsstelle des H.'s bei der Saite, bisher nach Gutdünken zwischen dem achten und neunten Saitentheil in Gebrauch. Allgemein ist die akustische Lehre anerkannt, dass in unserm Tonreich die Klänge, welche die Primzahl 7 in ihrem Verhältnisse haben, durchaus unbrauchbare Töne geben, wonach zu empfehlen wäre, stets die H. so zu stellen, dass sie auf den 7. Theilungspunkt der Saite anschlagen. Das Streben, die Tasteninstrumente so zu bauen, dass deren Ton so stark als möglich erzielt werden kann, bewirkt selbstredend eine steigende Bildung von Ober- oder Aliquottönen (s. d.). Diese, sobald sie unserm Tonreich angehören, werden als reiche Ausstattung der Grundtöne betrachtet, was die gebräuchliche Bezeichnungsweise: volle Klänge, documentirt. Legt man nun die Anschlagstelle des H.'s auf den achten oder neunten Saitentheilpunkt, so raubt man dem Klange den sich an dieser Stelle bildenden Oberton, die Oberoctave oder Oberquinte, und lässt jeder sonstigen Obertonbildung, also auch dem vom Siebentel sich bildenden, freien Spielraum. Stellt man aber den H. so, dass er auf dem Siebentel der Saite anschlägt, so raubt man dadurch dem Klange den sich hier bildenden unliebsamen Oberton die Möglichkeit des Werdens. Aehnliche Fälle, die bisher weniger auffielen, weil eben die Ansprüche an die Tonwerkzeuge mit H.n geringer gestellt waren, werden mit der Zeit sich immer bemerkbarer machen und immer mehr fordern, dass die Instrumentbauer sich befleissigen, die oben angeführten Naturgesetze neben ihren sonstigen Kenntnissen sich vollkommen anzueignen. Sonstiges, besonders den Zusammenhang des H.'s mit anderen Mechaniktheilen Betreffendes, enthält der Artikel Mechanik (s. d.). 2.

Hammer, Franz Xaver, einer der berühmtesten Violoncellisten des 18. Jahrhunderts und guter Violinist, aus Oettingen gebürtig, war bis 1785, wo er herzogl. mecklenburgischer Kammermusiker wurde, im Orchester des Cardinals Batthiany in Pressburg. Concerte und Soli seiner Composition hat er auf seinen Kunstreisen vielfach hören lassen und damit stets grossen Beifall erzielt.

Hammer, Georg, fleissiger deutscher Componist und guter Musiklehrer, geboren am 1. Mai 1811 zu Herlheim in Unterfranken, zeigte bei einem nothdürftigen Elementarunterrichte bereits bedeutende Anlagen zur Musik, deren höhere Ausbildung ihm, als er sich von 1826 an auf dem Schullehrer-Seminare

Digitized by Google

zu Würzburg befand, durch Fröhlich und durch fleissigen Besuch von dessen Musikinstitut ermöglicht wurde. Er entsagte in Folge dessen dem Schulfache und widmete sich gänzlich der Tonkunst. Im J. 1830 wurde er Assistent an genanntem Musikinstitute und 1837 an der Seminariumskirche zu St. Michael in Würzburg. Componirt hat er Kirchenstücke aller Art, Cantaten, mehrere Singspiele, Männerquartette, Lieder mit Pianoforte oder Guitarre; im Druck erschienen sind von ihm ein- und mehrstimmige Schul- und Kirchenlieder, Tänze und Märsche. Ausserdem hat er ein Orgelbuch zum Würzburger Diöcesangesangbuche herausgegeben.

Hammer, Kilian, Schulmeister und Organist zu Vohenstrauss in der Mitte des 17. Jahrhunderts, soll zuerst zu den gebräuchlichen sechs Solmisationssylben (s. d.) die siebente »*si*« hinzugethan haben, wie wenigstens seine Singeschüler Printz (*Mus. hist. cap.* 17 § 5) und Mattheson (Ehrenpforte S. 259) behaupten. Diese sieben Sylben zusammen heissen daher auch mitunter die »*voces hammerianae*«.

Hammerclavier nannte man ehedem das Fortepiano zur Unterscheidung von den älteren Clavieren. S. Pianoforte.

Hammermeister, vortrefflicher deutscher Baritonsänger, geboren um 1800, war Anfangs in Braunschweig engagirt, gastirte 1827 in Berlin und wurde hierauf Opernmitglied des Stadttheaters zu Leipzig, wo er u. A. mehrere Parthien in Marschner'schen Opern, wie den Vampyr und Templer, für die Bühne schuf. Von Leipzig aus kam H. 1832 an die königl. Oper zu Berlin, der er bis 1835 angehörte. Im letzteren Jahre betheiligte er sich bei dem deutschen Opernunternehmen in Paris und ging später an das Hamburger Stadttheater. Seit 1840 wird er als Sänger nicht mehr genannt und tauchte überhaupt erst später in New-York als Cigarrenhändler auf, wo er 1860 in dürftigen Umständen starb.

Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von, einer der berühmtesten deutschen Orientalisten, geboren 1774 zu Grätz in Steiermark, erhielt seine Bildung in Wien, wo er seit 1788 die vom Fürsten Kaunitz gestiftete orientalische Akademie besuchte. Um die Tonkunst hat er sich als Vermittler einer genaueren Kenntniss der türkischen, persischen und arabischen Musik verdient gemacht. Er starb im J. 1856.

Hammerschmidt, um die Mitte des 18. Jahrhunderts Orgelbauer zu Zittau, hat in der dortigen Johanneskirche ein 2,5 metriges und ausserdem noch ein 1,25 metriges Werk gebaut. †

Hammerschmidt, Andreas, einer der geschicktesten deutschen Contrapunktisten des 17. Jahrhunderts, der Begründer einer neuen Art des Kirchengesanges, war 1611 zu Brüx in Böhmen geboren und erlernte handwerksmässig die Musik beim Cantor Stephan Otto zu Schandau. Seit 1635 Christoph Schreiber's Nachfolger als Organist an der St. Peterskirche zu Freiberg, wurde H. auch in Zittau an der Johanneskirche am 26. April 1639 der Nachfolger desselben Vorgängers, als dieser kurz vorher daselbst gestorben war. In verdienstvoller Weise, fruchtbar und einflussreich als Tondichter, wirkte H. unter gesicherten Vermögensumständen in Zittau bis zu seinem Tode, welcher am 29. Octbr. 1675 erfolgte. Er hinterliess drei Töchter, die bei ihrer Verheirathung aus dem Vermögen der Kirchenkasse jede einen Ehrenwein, in Ansehung, wie es ausdrücklich heisst, der Verdienste ihres Vaters erhalten hatten. — Von H.'s gedruckten Compositionen dürfte der »Instrumentalische erste Fleiss« (1636) als das erste der herausgegebenen Werke zu betrachten sein und früher datirte Arbeiten auf falsch gedruckten Jahreszahlen beruhen. Das erste vollständige Verzeichniss der Messen, Motetten, Lieder u. s. w. H.'s überhaupt giebt, Walther, Gerber, Fétis und die übrigen Lexicographen vielfach ergänzend und vervollständigend, Dr. Anton Tobias in seiner im Selbstverlage erschienenen Schrift »Andreas Hammerschmidt aus Brüx, Componist und Organist in Zittau« (Zittau, 1871). Derselbe sagt zur kritischen Würdigung des

Digitized by Google

Meisters u. A.: Seine Hauptthätigkeit bestand nach dem Vorbilde des Kapellmeisters Heinrich Schütz in Dresden in freien concertmässigen geistlichen Tonschöpfungen, in welchen er die Gesprächsform anwandte; dadurch wusste er zwischen dem alten Kirchengesang und dem geistlichen Kunstgesang, die durch Schütz und Rosenmüller ganz von einander gelöst waren, wieder anzuknüpfen und durch Einflechtung von kirchlichen Weisen den Gemeindegesang eindringen zu lassen, und zwar mit Kraft und Bedeutsamkeit. Dem ganz in der Form des Concertes redegemäss betonten Schriftwort setzt er nämlich häufig irgend ein Kirchenlied mit seiner Singweise, das er am passenden Ort einschaltet, in lebendigem Gespräch gleichsam als Antwort entgegen. Damit wahrt er nicht allein die Liedform im kirchlichen Kunstgesang, sondern stellt eben durch den Gegensatz ihre Bedeutsamkeit in das hellste Licht. Manchmal setzt er auch ein Kirchenlied und dessen Weise einem andern Kirchenlied mit einer von ihm selbst erfundenen kunstmässig ausgestatteten Weise gegenüber und verflicht die Melodien beider Kirchenlieder. So giebt er z. B. eine concertmässig figurirte, von ihm erfundene Melodie zu dem Kirchenlied: »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Leben«, und verwebt in dieselbe die alte Kirchenmelodie: »Mitten wir im Leben sind«, die er bald da, bald dort unter Posaunenbegleitung eintreten lässt, oder giebt er zuerst die alte Kirchenweise: »Allein zu dir, Herr Jesu Christ«, und verwebt dann in sie eine eigene concertmässige Behandlung des Schriftwortes: »Fürchte dich nicht, ich bin dein Schild und sehr grosser Lohn«.

Dadurch ist er historisch bedeutsam geworden, denn Viele folgten ihm im Laufe des Jahrhunderts auf diesem Wege. Bei dem concertmässigen Satz, in welchem er diese Lieder giebt, sind die Lieder oder Gesänge strophisch behandelt, freilich aber nicht so, dass die Betonung sich blos auf die erste Strophe beschränkte und dann zu jeder weitern einzelnen Strophe unverändert wiederkehrte, sondern sie dehnt sich auf mehrere Strophen aus; er bildet aus mehreren Strophen ein einziges grösseres Gesätz, innerhalb dessen die einzelnen Bestandtheile oder Strophen durch ihre Behandlung dennoch eigenthümlich, durch Taktart, Begleitung, Besetzung unterschieden, hervortreten, vermöge einer entschieden kenntlichen Beziehung aber nicht nur als neben einander gestellte, sondern als innerlich und wesentlich verknüpfte und zusammengehörende erscheinen. Zugleich sind überall die Gegensätze des Einzelgesangs und Chorgesangs angebracht. Der concertmässige Schmuck, den er dabei seinen Weisen giebt, besteht mehr blos in wirkungsreichem Entgegenstellen von Starkem und Leisem, von Licht und Schatten, von grösserer oder minderer Stimmfülle, und ist also leicht abzustreifen, so dass die Gemeinde, wenn ihr diese vom Chor herab erklingenden, kunstgeschmückten Liedergesänge gefielen, gar leicht den Kern seiner Melodien sich zurecht machen konnte, um sie dann förmlich in ihren Gesang aufzunehmen. So kam es denn auch, dass, während H., wo er unmittelbar für den Kirchengesang schuf, keinen Anklang fand, von seinen ursprünglich concertmässig geschaffenen Weisen aber gar manche in den kirchlichen Gebrauch übergingen. (Koch, Bd. 4.)

Besonders förderlich musste für H. der damalige Zittauer Rector Christian Keimann, der bekannte Liederdichter, werden, dessen geistliche Oden in reicher Anzahl vorhanden sind. Mit diesen diente er dem berühmten Componisten, so oft er es verlangte. Allerdings soll Keimann schliesslich Undank von ihm zum Lohn erhalten haben, so dass er sich über die von H. erlittenen Verkleinerungen und Verfolgungen öfters seufzend beklagte. Von H.'s Melodien seien aufgeführt: 1. Ach, was soll ich Sünder machen (*d, d, f, f, g, g, a, a*). 2. Freut euch, ihr Christen alle (*h, h, a, g, fis, fis, e, e*). 3. Meinen Jesum lass ich nicht (*g, g, a, a, h, h, c*). 4. Hosianna Davids Sohne. 5. Meine Seele Gott erhebt (*d, d, d, d, d, c, d*). 6. Triumph, Triumph, Victoria. 7. Ich will den Herrn loben (*g, g, g, a, h, c, c, h, c*). 8. Mein Gott, nun bin ich abermals

(a, d, a, b, c, d, d, cis). 9. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. 10. Bis hin an des Kreuzes Stamm *(c, c, d, d, es, es).* 11. Schmückt, schmückt das Fest mit Marien *(cis, cis, cis, cis, d, cis, h, a).* Der ebenfalls aus Zittau gebürtige Leipziger Cantor Vopelius hat H.'sche Melodien in sein 1682 herausgegebenes Leipziger Gesangbuch mit aufgenommen.

Hammig, Friedrich, geschickter Instrumentbauer zu Wien, fertigte und verkaufte zu Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts alle Sorten von Holzblasinstrumenten, seit 1801 auch türkische Becken, wozu ihm ein besonderes Privilegium ertheilt worden war. †

Hammond, Henry, englischer Theologe und Kaplan König Karls I., geboren 1605, gestorben am 25. April 1660, hat ein Werk: »*Paraphrase and annotations upon the book of the Psalms*« veröffentlicht, worin ein Abschnitt »*Account of the use of musis in divine service*« vorkommt. Vgl. Jöcher. †

Hampe, Johann Samuel, deutscher Orgel- und Clavierspieler, Componist und theoretischer Schriftsteller, geboren am 11. Novbr. 1770 zu Lucine im Fürstenthum Oels, wo sein Vater evangelischer Schullehrer und Organist war und den Sohn in den Schulwissenschaften und in der Musik unterrichtete, bis derselbe zu seiner höheren Ausbildung nach Breslau gehen, das er aber schon 1786 wieder verlassen konnte, um sechs Jahre lang als Hauslehrer in der Familie des Kammerherrn Ziemitzky auf einem Gute bei Tarnowitz zu fungiren. Seit 1792 war er Secretair bei der Steuerkanzlei zu Tarnowitz, und 1796 wurde er Registrator bei der königl. Zolldirektion zu Glogau, wo er mit E. T. A. Hoffmann, den Dichtern von Holbein und Jul. von Voss, sowie dem Maler Molinari einen gesellschaftlichen Zirkel bildete, der auf das künstlerische und literarische Leben jener Stadt einen bleibenden Einfluss ausübte. H. seines Theils gründete und übernahm die Leitung eines Singinstitutes, aus welchem 1807 ein stehendes Concertunternehmen wurde, bei dem er ziemlich häufig erfolgreich als Pianist auftrat und für welches er Vocal- und Instrumentalwerke componirte. Im März 1809 wurde H. nach Liegnitz versetzt und wirkte neben seinem eigentlichen Berufe im Steuerfache auch als Musiklehrer an der Ritterakademie überaus anregend und fördernd. Endlich, 1816, kam er als Regierungsrath nach Oppeln, wo er eine Gesellschaft zur Unterredung über musikalische Gegenstände errichtete, aber immer mehr kränkelnd, am 9. Juni 1823 an einer Halsentzündung starb. Von seinen Compositionen sind besonders Cantaten und Festgesänge, sowie die Oper »die Rückkehr« (1816) zu nennen. Unter seinen nachgelassenen Papieren fanden sich mehrere schätzenswerthe theoretische Abhandlungen, namentlich: »Beiträge zu einer Methodologie für den Musikunterricht, insbesondere zur Erlernung des Clavierspiels«.

Hampel, Anton Joseph, einer der grössten deutschen Hornvirtuosen des 18. Jahrhunderts, war um 1748, unter Hasse's Direktion, in der Kapelle zu Dresden angestellt und ist der Erfinder der besten Art der sogenannten Inventions-Hörner, die der Instrumentenmacher Joh. Werner in Dresden nach seiner Angabe zuerst verfertigte, sowie auch der Dämpfer oder Sordinen für das Horn. Unter H.'s Schülern ragt Punto (Stich) als besonders berühmt hervor. H. selbst scheint bald nach 1766 gestorben zu sein.

Hampel, Hans, deutscher Pianist und Componist, geboren am 5. Octbr. 1822 in Prag, zeigte schon frühzeitig beachtenswerthe Anlagen zur Musik, weshalb ihn seine Eltern sorgfältig unterrichten liessen. Nachdem er bedeutende Fortschritte im Pianofortespiel gemacht hatte, nahm er nach absolvirten Gymnasialklassen im J. 1837 bei Wenzel Tomaschek Unterricht im höheren Clavierspiel und der Composition und bildete sich zu einem bedeutenden Virtuosen und Componisten. Ueber H.'s Clavierspiel schrieb im J. 1845 der rigorose Tomaschek wie folgt: »H. zeichnet sich durch einen schönen Anschlag und eine seltene Leichtigkeit in Behandlung der schwierigsten Passagen, sowie durch sein ausgezeichnetes Bravourspiel und seelenvollen Vortrag aus und kann ohne Bedenken den Heroen im Pianospiel angereiht werden.« Als Componist

Digitized by Google

gehört H. zu der kleinen Schaar von Tonkünstlern, die sich das Sprichwort: *Non multa sed multum* zum Grundsatz nahmen. Unter seinen Claviercompositionen, die fast alle vom düstern Schleier der Schwermuth umflort sind, ragen vorzüglich hervor: »Das Entzücken« (op. 8), ein würdiges Seitenstück zu R. Schumann's Frühlingsnacht, eine Clavierfuge (op. 21), Cadenzen zu Beethoven's 3. Clavierconcert, »*Thême varié*« in *G* (op. 23) und besonders: »Lieb-Annchen«, Fantasiestück in vier Bildern (op. 10), das sich durch treffliche Charakteristik und geistreiche Durchführung auszeichnet, viele ergreifende Momente enthält und als Unicum in der Clavierliteratur gelten dürfte. Ausser den Claviercompositionen, die sämmtlich im Drucke erschienen sind, schrieb H. ein *Requiem* und anderes wenig Bekanntes. Er lebt in Prag in grosser Zurückgezogenheit. M—s.

Hampeln, Karl von, berühmter deutscher Violinist, namentlich Quartettspieler, und Componist für sein Instrument, geboren am 30. Jan. 1765 zu Mannheim und dort wie in München musikalisch gebildet. Noch sehr jung, übernahm er die Direktion der Hofkapelle des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen, nach dessen Tode er in gleicher Eigenschaft an den Hof von Hechingen kam. Im J. 1811 folgte er einem Rufe als Hof-Musikdirektor nach Stuttgart, welchem Amte er anerkannt und hochgeschätzt bis zu seiner Pensionirung am 31. Decbr. 1825 vorstand. Er starb am 23. Novbr. 1834 zu Stuttgart. Von seinen Compositionen sind nur eine concertirende Sinfonie für vier Violinen und ein Violinconcert in *Es-dur* im Druck erschienen.

Han, Gerardo, Glockenist und Tonsetzer, an dem Stadthause zu Amsterdam im J. 1730 angestellt, liess bei Roger »*Sonate a tre, op.* 1« seiner Composition erscheinen. †

Hanakisch nannte man in Deutschland einen polonaisenartigen Tanz im $^3/_4$-Takt, der ähnliche Vorhaltschlüsse in der Musik, wie die Polonaise besitzt, jedoch in schnellerer Art als diese ausgeführt werden musste. Er soll eine Erfindung der Hanaken, der ältesten slavischen Bewohner Mährens, die an den Ufern der Hanna ihre Wohnsitze hatten und noch haben, gewesen sein, nach ihnen, die Musik und Tanz sehr liebten, seinen Namen erhalten und selbst einige Zeit hindurch in Deutschland Verehrer gefunden haben. Die Prager Tanzmeisterzunft erwähnt übrigens in einem von ihr 1788 herausgegebenen Werke, das ungefähr neunzig Namen böhmischer Tänze bringt, des H. mit keiner Sylbe. 2.

Hanard, Martin, Canonicus an der Kathedralkirche zu Cambrai, wird unter den besseren Kirchencomponisten des 15. Jahrhunderts genannt.

Hanburg, William, ein sonst unbekannter Engländer, liess nach v. Blankenburg's Zusätzen zum Sulzer Band II S. 412: »*Anecdot. of the five music. meatings at Church-Langton*« (London, 1768) im Druck erscheinen. †

Hanc, Andreas, ein Nürnberger Orgelbauer, der sich im 17. Jahrhundert in Krakau und anderwärts in Polen aufhielt. Sonst ist von seinem Leben und Wirken nichts bekannt geblieben. †

Hanck, Johann, Ende des 17. Jahrhunderts Cantor zu Strehlen in Schlesien, setzte aus der vom Magister Kleschen 1679 herausgegebenen Eselsstimme einige geistliche Lieder in Musik. †

Hand oder harmonische Hand, s. Guido von Arezzo.

Hand, Ferdinand Gotthelf, Geheimer Hofrath und Professor der griechischen Literatur zu Jena, geboren am 15. Febr. 1786 zu Plauen im sächsischen Voigtlande, besuchte das Lyceum in Sorau und seit 1803 als Philologe die Universität in Leipzig, an welcher er sich auch 1809 als Docent habilitirte. Im J. 1810 wurde er Professor am Gymnasium zu Weimar und 1817 an der Universität zu Jena, als welcher er vielfach ausgezeichnet wurde. Neben seinen Berufsarbeiten erwarb sich H. durch mehrjährige Leitung der akademischen Concerte und durch die in seinem Hause veranstalteten musikalischen Abendcirkel einen nachhaltigen fördersamen Einfluss auf die akademische Jugend,

Digitized by Google

überhaupt auf das Kunstleben Jena's. Von seinen Schriften behauptet seine »Aesthetik der Tonkunst« (2 Bde., Jena, 1837 und 1841) einen noch immer unübertroffenen Werth und wäre einer Neubearbeitung wohl würdig. H. selbst starb am 14. März 1851 zu Jena.

Handbassl, s. Fagottgeige.

Handgriffe oder Knöpfe nennt man diejenigen Theile der Registerzüge in der Orgel, welche zu beiden Seiten der Claviatur angebracht sind, damit sie der Orgelspieler anziehen und zurückschieben kann. Auf oder über den H. sind zugleich die verschiedenen Orgelstimmen mit ihrer Tongrösse verzeichnet.

Handklappern, s. Castagnetten.

Handl, s. Gallus.

Handleiter oder Handbildner, s. Chiroplast.

Handlo, Robert de, englischer Musiker des 14. Jahrhunderts, soll über die Regeln des Franco von Cöln 1326 einen Commentar geschrieben haben, weshalb man ihn für den Erfinder des *Cantus mensurabilis* (s. d.) ansehen kann; wenigstens wies man ihm in Folge dessen die Stelle neben de Muris an. Vgl. Hawkins *Hist. of music* Vol. II p. 16, 17, 175 bis 179 und Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812. †

Handrock, Julius, tüchtiger Pianist und beliebter Pianofortecomponist, geboren am 22. Juni 1830 zu Naumburg a. S., erhielt einen vortrefflichen Musikunterricht, auf Grund dessen er in Leipzig seine höheren Studien absolviren konnte. Er liess sich in Halle a. S. als Musiklehrer nieder und erwarb sich als solcher, wie als Componist zahlreicher frisch erfundener und auf den Unterricht berechneter Claviersachen allseitige Anerkennung.

Handstücke oder Handsachen nennt man die kleinen, leichten, vorzugsweise zur technischen Uebung dienenden Stücke für Anfänger im Clavier- oder im Spiel anderer Instrumente. Eine zweckmässige Beschäftigung der Hände resp. der Finger, sowie fassliche Behandlung des Lehrstoffes sind die Haupterfordernisse dieser Art von Etuden.

Handtasten, s. Manual.

Handtrommel, s. Tambourin.

Hanemann, Moritz, guter Violoncellist der königl. Kapelle in Berlin, geboren am 28. Febr. 1808 zu Löwenberg, erhielt von seinem Vater, einem pensionirten Stabshautboisten, und später von dem Violoncellisten Taschenberg in Breslau Musikunterricht. Im J. 1828 begab er sich mit einflussreichen Empfehlungen nach Berlin, wo ihn Türrschmidt in der Musiktheorie und Hansmann im Violoncellspiel weiter ausbildeten. Bald darauf wurde er Accessist der königl. Opernkapelle und 1830 als Kammermusiker angestellt. Nebenbei ertheilte er Unterricht auf dem Claviere, Violoncello und der Flöte und veranstaltete in seinem Hause häufige Quartettversammlungen. Componirt hat er nicht, aber in vielen Gelegenheitsaufsätzen, welche die Berliner Musikzeitungen brachten, gesunden Witz und Laune offenbart, Eigenschaften, die ihn überhaupt als Gesellschafter weithin beliebt gemacht haben. Obwohl seit etwa 1870 kränkelnd und in letzter Zeit vom Dienste dispensirt, ist er dennoch als actives Mitglied der königl. Kapelle noch im J. 1874 aufgeführt.

Hanf, Johann Nicolaus, deutscher Vocal- und Instrumentalcomponist, geboren um 1630 zu Wechmar, war zuerst Kapelldirektor zu Eutin und endlich Domorganist zu Schleswig, als welcher er um 1706 starb. Von seinen Arbeiten waren besonders Claviercompositionen in jener Zeit vortheilhaft bekannt.

Hangest, Hieronymus, französischer Geistlicher und Gelehrter, geboren zu Compiègne und gestorben 1538 als oberster Vikar und Canonicus der Kirche zu Mans, hat durch seine Schrift »*de proportionibus*« sein Andenken erhalten. †

Hanisch, Franz, guter Oboebläser und Componist für sein Instrument,

Digitized by Google

geboren in Böhmen, war seit 1790 als Kammermusiker in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg angestellt. Von seinen Compositionen erschienen Concerte, Rondos und Variationen für Oboe, sowie einige Lieder mit Guitarrebegleitung. — Unter gleichem Namen machte sich ein ebenfalls aus Böhmen gebürtiger Posaunenvirtuose von Prag aus rühmlich bekannt, der nachgehends Anstellung in der kaiserl. Kapelle in Wien erhielt.

Hanisch, Joseph, vortrefflicher deutscher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren zu Regensburg, erhielt Musikunterricht von seinem Vater Anton H., welcher Organist an der alten Kapelle daselbst war, und wurde nach dessen Tode 1836 sein Nachfolger im Dienste. Vorzüglich gewann seine höhere Musikbildung durch Proske, der ihn auch auf seiner ersten Reise nach Italien als Gehülfen und Mitarbeiter berief. Im J. 1840 trat H. als Organist zur Domkirche in Regensburg, wo er noch gegenwärtig wirkt. Von seinen geistlichen Compositionen sind in Regensburg und Einsiedeln im Druck erschienen: »*Quatuor hymni pro festo sacrosancti corporis Christi*, 4 *voc.*«, »Fünf lateinische Predigtgesänge für vier Singstimmen mit Orgel *ad lib.*« und »*Missa auxilium Christianorum*, 4 *vocibus et Org.*«

Hanisch, W. M., guter Pianist und beliebter Pianofortecomponist, geboren 1828 zu Pirna, widmete sich anfangs dem Schulfach, bis er sich, allseitig dazu ermuntert, der Tonkunst ausschliesslich hingab und das Leipziger Conservatorium bezog, wo Hauptmann und Rietz seine höheren Studien leiteten. Nachgehends fixirte er sich in Leipzig als Musiklehrer und trat auch als Componist mit mehreren Liederheften, besonders aber mit gefälligen Salon- und instructiven Clavierstücken nicht ohne Glück an die Oeffentlichkeit.

Hanitsch, Georg Friedrich, deutscher Tonkünstler, geboren am 1. April 1790 zu Grossensee in Sachsen-Weimar, erhielt zur Zeit der deutschen Freiheitskriege Anstellung als Cantor zu Eisenberg und componirte Gesänge für Kirche, Schule und für Männerchor, von welchen letzteren das Bundeslied »Sind wir vereint zur guten Stunde«, Gedicht von E. M. Arndt, im besten Sinne bekannt und Eigenthum der deutschen Nation geworden ist.

Hanke, Karl, gewandter deutscher Bühnencomponist und Musikdirektor, geboren 1754 zu Rosswalde, war, 22 Jahre alt, Dirigent der Kapelle des Grafen Albrecht von Haditz ebendaselbst und schrieb für dieses Orchester und das damit in Verbindung stehende Theater Cantaten, Sinfonien, Quartette und die fünf Ballets: »Pygmalion«, »Die Jäger«, »Die Wassergötter«, »Phöbus und Daphne« und »Die Dorfschule«, wodurch er sich weithin Ruf verschaffte. Als 1778 der Graf zu Potsdam gestorben war, verheirathete sich H. mit seiner Schülerin, der Sängerin Stormkin, und folgte derselben an die Bühnen von Brünn, Warschau, Breslau, Berlin, an das Seyler'sche Theater in Hamburg u. s. w., wo überall H. als Musikdirektor und als Componist von Ballets, Zwischenaktsmusiken (zu Schiller's »Fiesco« u. s. w.) und Opern sein Ansehen vermehrte. Besonders fand seine 1781 in Warschau geschriebene Operette »Robert und Hannchen« die beifälligste Aufnahme. Im J. 1786 erhielt er einen Ruf an das damalige Hoftheater zu Schleswig. Dort starb am 20. April 1789 seine Gattin. Zwei Jahre später verheirathete er sich mit der Sängerin Berwald, einer Schülerin Naumann's, und ging mit derselben 1791 nach Flensburg, wo er eine Singschule und ein Concertinstitut gründete und nach Overbeck's Tode Cantor und Musikdirektor wurde. Zuletzt war er Stadtmusikdirektor in Hamburg und starb als solcher um 1835. — Ausser den schon aufgeführten Werken kennt man von ihm viele Kirchenmusiken, Sinfonien, die Opern »Haphire«, »Hüon und Amande«, »Doctor Faust's Leibgürtel« und die Chöre zu »Rolla's Tod«, endlich gegen 100 Hornduette, zahlreiche einzelne Gesangstücke u. s. w.

Hankel, Anton, Instrumentenmacher in Wien, hat sich 1821 als Erfinder der Physharmonica einen dauernden Ruhm erworben.

Digitized by Google

Hanmüller, Joseph, deutscher Hornvirtuose und Sänger, geboren am 20. Septbr. 1774 zu Diggendorf, war in diesen beiden Eigenschaften in der königl. Kapelle und Oper in München angestellt und machte sich auch ausserhalb der baierischen Hauptstadt durch Kunstreisen vortheilhaft bekannt.

Hannibal Patavinus, s. Annibal Patavino.

Hanon, Charles Louis, französischer Tonkünstler, geboren 1820 zu Remsure, lebt als Organist zu Boulogne-sur-Mer und veröffentlichte ein seltsames Buch, dessen voller Titel ist: »*Système nouveau pour apprendre à accompagner tout plain-chant à première vue, au moyen d'un clavier transpositeur, sans savoir la musique et sans qu'il soit nécessaire de recourir à aucun maître*« (2. Aufl., Boulogne, 1860).

Hanot, François, belgischer Tonkünstler, geboren um 1720 zu Tournay, veröffentlichte von seiner Composition zwei Bücher Sonaten für die Flöte allein.

Hans ist der Name eines indischen Rhythmuszeichens, das anzeigt, dass es sich um zwei Takte, wovon jeder drei Viertel in sich schliesst: 3/4 2. handelt; dasselbe hat folgende Gestalt:)).

Hansel, Jacob, Cantor in Zittau um die Mitte des 17. Jahrhunderts, war im Contrapunkt sehr gewandt, wofür eine Ode seiner Composition »Fleug mein Seelgen auf zu Gott«, für vier Stimmen gesetzt, spricht; dieselbe ist von Laur. Erhard in sein *Compendium Musices* aufgenommen worden. H. war ein jüngerer Zeitgenosse und College Hammerschmidt's. †

Hansen, Jan. Fil., ein sonst unbekannter dänischer Gelehrter, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Kopenhagen lebte, hat daselbst herausgegeben: »*Disputatio physica prior de sonorum quorundam in chordis conspiratione ad principia physicorum explicata etc.*« (Kopenhagen, 1707). †

Hansen, Johann Nicolaus, dänischer Mediciner, geboren im Aug. 1808 zu Ringkiöping, wo sein Vater Arzt war, besuchte das Gymnasium zu Schleswig, studirte 1827 zu Kiel Theologie und Philologie und hierauf in Berlin Medicin. Er veröffentlichte: »*De musicae in corpus humanum effectu dissertatio inauguralis psychologico-medica*« (Berlin, 1833).

Hansen, Niels, dänischer Gelehrter, wird zu den Musikschriftstellern gerechnet, weil er ein Werk: »Musikens förste Grundsætninger anvendte paa Syngekonsten i Særdelshed« betitelt (Grundsätze der Musik auf den Gesang angewendet) (Kopenhagen, 1777) herausgab. Dasselbe bietet jedoch grösstentheils nur die Hiller'sche Anweisung zum Gesange übersetzt. †

Hanser, Wilhelm, guter deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 12. Septbr. 1738 zu Unterzeil in Schwaben, trat sehr früh in den Prämonstratenser-Orden und wurde in der Abtei Scheussenried auch musikalisch praktisch (auf Clavier, Orgel, Violine und Violoncello) wie theoretisch tüchtig ausgebildet. Im J. 1775 kam er in die Abtei Lavaldieu in den Ardennen und gründete daselbst eine Musikschule, aus der u. A. Méhul hervorgegangen ist, der vier Jahre lang sein Schüler war. H. war eben mit Verbesserung des Antiphonars und der Gesänge für die Prämonstratenser beschäftigt, als die grosse französische Revolution ausbrach, deren Schrecken ihn wieder nach Deutschland zurücktrieben, wo er verschollen ist. Erschienen sind von ihm Vesperpsalmen und andere Kirchenstücke, sowie Sonaten für Clavier mit Violin- und Bassbegleitung. Im Manuscript fanden sich von ihm noch Messen, Motetten und Orgelfugen vor.

Hanslick, Eduard, vortrefflicher Clavierspieler und einer der feinsinnigsten und geistreichsten Musikschriftsteller der Gegenwart, wurde am 11. Septbr. 1825 zu Prag geboren und erhielt durch seinen Vater, den rühmlichst bekannten Bibliographen Joseph H., eine sorgfältige Bildung, welche auch die Musik mit umfasste, indem H. als Gymnasiast bei Tomaschek Clavierspiel und Theorie

Digitized by Google

studirte. Um sich für den Staatsdienst vorzubereiten, bezog er 1846 die Universität zu Wien, vollendete daselbst 1847 die juridischen Studien und erwarb 1849 den Doctortitel der betreffenden Facultät. In diesem Berufskreise brachte er es nach und nach bis zum Ministerialconcipisten im österreichischen Staatsministerium, welches Amt er bis um 1866 bekleidete, seit welcher Zeit er sich der musikalischen Kritik, die schon längst als seine eigentliche Lebensaufgabe sich erwiesen hatte, uneingeschränkt hingab.

Mit wahrer Kunstbegeisterung nämlich und durch seine vorangegangenen musikalischen und philosophischen Studien dazu vorzugsweise befähigt, war H. seit seiner Ankunft in Wien den dortigen überaus matt und flach gewordenen Musikzuständen mit Wort und Feder gegenüber getreten, und die eindringliche Schärfe, die überzeugende Logik, welche er trotz jugendlichen Ungestüms gleich in seinen ersten Aufsätzen für die Frankl'schen »Sonntagsblätter«, die Schmidt'sche »Musikzeitung«, die österreichischen »Literaturblätter« und die »Neue Berliner Musikzeitung« entwickelte, bahnten hauptsächlich die allmälige Verbesserung des Kunstcultus in der österreichischen Hauptstadt und im Reiche an. Am wichtigsten und einflussreichsten aber erwiesen sich seine stehenden Referate in den politischen, von aller Welt gelesenen Zeitungen: in der »Wiener Zeitung« (1848 und 1849), in der »Presse« (seit 1855) und besonders in der »Neuen freien Presse« (seit 1864). Das letztgenannte grosse Blatt zählt ihn noch gegenwärtig zu seinen geistvollsten Hauptmitarbeitern, dessen Stimme niemals ungehört verhallt. Einen bleibenden literarischen Namen erwarb sich H. durch sein epochemachendes Buch: »Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst« (Leipzig, 1854; 2. Aufl. 1858; 3. Aufl. 1865; 4. Aufl. 1873). Diese Schrift hat durch ihre philosophisch klare Form, vorzügliche Ausführung und die Tendenz, das Unberechtigte in der Tonkunst in seine natürlichen Grenzen einzudämmen, überaus anregend gewirkt und die Musiker dahin geführt, tiefer über das Wesen ihrer Kunst nachzudenken. Die nothwendig gewordene vierte Auflage, ein bei musikwissenschaftlichen Publicationen seltenes Ereigniss, beweist an und für sich schon, dass das Aufsehen, welches das vortreffliche Buch von vornherein erregte, sich trotz vieler Anfeindungen, besonders von Seiten der neudeutschen Musikrichtung her, zu einem dauernden Erfolge gestaltet hat. Eine nicht minder gründliche, verdienstliche und sowohl vom specifisch musikalischen, als vom allgemeinen culturhistorischen Standpunkte aus höchst wichtige Arbeit ist H.'s »Geschichte des Wiener Concertwesens« (Wien, 1869), die auf jeder Seite den ausdauernden Fleiss und die reiche Erfahrung des Verfassers offenbart.

Im J. 1856 habilitirte sich H. als Privatdocent »für Aesthetik und Geschichte der Tonkunst« an der Wiener Universität, 1861 ward er zum ausserordentlichen, 1870 zum ordentlichen Professor an derselben ernannt, und es ist so durch H. zum ersten Male die höhere wissenschaftliche Behandlung der Musik an einer deutschen Universität ins Leben getreten. In den Jahren 1859, 1860 und 1863 hielt H. jedesmal einen Cyclus öffentlicher Vorlesungen für Herren und Damen über »Geschichte der Musik«. Bei diesen sowohl wie bei seinen Universitätsvorträgen führte er als der Erste consequent die Methode durch, die Vorträge durchgehends durch Aufführung practischer Beispiele (am Clavier oder durch Sänger) zu erläutern, ein bemerkenswerther Fortschritt gegenüber der bisher üblichen trocken-theoretischen Musiklehre. Im Winter 1860 wurde H. zum artistischen Beirathe des Hofoperntheaters in Wien ernannt, legte diese Stelle aber wegen Zerwürfnisse mit dem Direktor Salvi, »neben dem für das Interesse der wahren Kunst zu wirken er sich ausser Stande fühlte«, bald nieder. 1867 als Juror für die musikalische Abtheilung der Pariser Welt-Ausstellung erwählt, erwarb er sich allseitig grosse Anerkennung und wusste namentlich das Interesse der österreichischen Instrumentenbauer so thatkräftig zu wahren, dass ihm von den Letzteren nach dem Schlusse der Ausstellung eine prachtvoll ausgestattete Dankadresse überreicht wurde

Digitized by Google

Dasselbe Amt wurde ihm auch 1872 in der Fachcommission der Wiener Welt-Ausstellung übertragen und von ihm mit gleicher Umsicht und Sorgfalt gehandhabt.

Hansmann, Ferdinand, vortrefflicher Violoncello-Virtuose, geboren am 1. Aug. 1764 zu Potsdam, war auf seinem Instrumente ein Schüler von J. P. Duport und fand in Folge dessen 1784 Anstellung in der Kapelle des Prinzen von Preussen und nach dessen Thronbesteigung in der königl. Kapelle. Als Violoncellist durch seinen grossen markigen Ton besonders ausgezeichnet, war er auch als Lehrer sowie als Mensch in seiner Zeit hochgeschätzt. Nachdem er sich im J. 1828 hatte pensioniren lassen, starb er am 26. Decbr. 1843 zu Berlin.

Hansmann, Otto Friedrich Gustav, deutscher Tonkünstler, geb. zu Berlin am 30. Mai 1769 als der Sohn des Cantors der Louisenkirche Georg Benjamin Otto H., wurde 1791 Inspektor der Choristen der königl. italienischen Oper zu Berlin und später Chordirektor. Ausserdem wirkte er seit 1796 als Organistenadjunkt und seit 1798 als wirklicher Organist an der Petrikirche, nachdem er schon vorher, um sein Einkommen zu vergrössern, auch eine Anstellung bei der Registratur des Berliner Magistrats angenommen hatte, welche ihn später in das Calculaturfach führte. Hier stieg er zum Geheimen expedirenden Secretair des Finanzministeriums und 1833 zum königl. Rechnungsrathe auf. Mit einem vom ihm 1804 errichteten Gesangvereine trat er 1816 zuerst vor die Oeffentlichkeit und erhielt für die Aufführungen desselben die Dom-, weiterhin die Garnisonkirche eingeräumt. Als dieser Verein am 28. Octbr. 1829 sein silbernes Jubiläum feierte, wurde H. zum Ehrenbürger der Stadt Berlin ernannt. Sein vornehmstes, aber nicht unbeanstandet gebliebenes Verdienst ist es, dass er einen wahrhaften Cultus der Graun'schen Passionscantate »Der Tod Jesu« in Berlin ins Leben gerufen hat, welches Werk bis 1873 an jedem Gründonnerstage durch den H.'schen Verein, für dessen Fortbestand sein Sohn, der am 21. Aug. 1873 als Geheimer Rechnungsrath im Finanzministerium gestorbene Karl Eduard H., und dessen Schwager, der Musikdirektor und Professor Jul. Schneider sorgten, zur Aufführung gelangte. H. selbst starb am 4. Mai 1836 an einem Lungenschlage zu Berlin, nachdem er noch kurz zuvor, am 30. April, der Vorführung seines Lieblingswerkes beigewohnt hatte. Von seinen Compositionen ist keine gedruckt worden. — Eine Tochter von ihm, Gesangschülerin Tombolini's, ist 1813 als Frau Schubert in Kirchenconcerten aufgetreten.

Hanssens, Charles Louis Joseph, zur Unterscheidung von dem Nachfolgenden auch H. der ältere genannt, stammte aus einer in Belgien schon lange rühmlichst bekannten Musikerfamilie und war am 4. Mai 1777 zu Gent geboren. Von Vauthier im Violinspiel und von Verheym, dem Kapellmeister der Kathedrale, in der Harmonielehre unterrichtet, machte er in Paris bei Berton Compositionsstudien und vollendete bei seinem älteren Bruder Joseph H. und bei dem Violinisten Fémy seine Ausbildung. Hierauf fungirte er mehrere Jahre lang an holländischen Bühnen als Musikdirektor und kam 1825 mit einem ausgezeichneten Dirigentenrufe nach Brüssel, wo ihm 1827 die Direktion der königl. Privatkapelle und ein Jahr später auch das Inspectorat an der Musikschule, aus der bald darauf das Conservatorium hervorging, übertragen wurde. Von 1831 an lebte er einige Jahre zurückgezogen, erhielt aber 1835 die königl. Dirigentenstelle wieder und wurde später sogar Mitdirektor des Theaters *de la Monnaie*. Es starb am 6. Mai 1852 zu Brüssel. Seine tüchtige Kunstbildung hat er auch als Kirchen- und Operncomponist bewährt. Man kennt von ihm Messen und viele Gelegenheitscantaten, sowie die Opern »*Les dots*«, »*Le solitaire de Formentera*«, »*La parthie de trictrac*« und »*Alcibiade*«.

Hanssens, Charles Louis, auch als der Jüngere bezeichnet, zählt nicht minder wie der Vorige zu den belgischen Musiknotabilitäten. Geboren zu

Digitized by Google

Gent am 10. Juli 1802, verlebte er seine Jugend in Holland und bildete sich meist durch Selbststudien zu einem tüchtigen Violoncellisten und Componisten aus, so dass er schon 1812 im Orchester des Nationaltheaters zu Amsterdam Anstellung fand und zehn Jahre später ebendaselbst Orchesterchef wurde. Dennoch begnügte er sich 1824 wieder mit einer Violoncellistenstelle im Theater zu Brüssel, freilich um schon nach sechs Monaten in Folge einer von ihm zum Benefiz der Griechen componirten Cantate zum zweiten Orchesterchef und 1827 zum Professor der Harmonielehre an der königl. Musikschule ernannt zu werden. Die Revolution von 1830 trieb ihn wieder nach Holland, von wo aus er 1834 als Soloviolоncellist an das Theater Ventadour in Paris berufen, drei Monate später aber schon zweiter Dirigent und Componist dieses Theaters wurde. Der Bankerutt der Direktion im J. 1835 führte H. abermals nach Holland, wo er im Haag die Musikdirektion der französischen Oper übernahm. Ein Jahr später war er wieder in Paris, fand jedoch keine Anstellung und ging 1837, von Noth bedrängt, nach Brüssel. Dort führte er sich mit einem Requiem seiner Composition glänzend ein und wurde zum Professor am Conservatorium ernannt, später in die Akademie der Künste gewählt und endlich als königl. Kapellmeister der Oper angestellt. Von Auszeichnungen überhäuft, starb er am 17. April 1871 zu Brüssel. Man kennt von ihm Messen, Cantaten, Sinfonien, 10 Balletpartituren, zwei nicht zur Aufführung gelangte Opern und Concerte für Violine, Violoncello und für Clarinette. Fétis rühmt von H., dass er, ehrenhaft und tüchtig in seinem Streben, der Mode nie Concessionen gemacht habe und so unbekümmert um den Beifall der Menge gewesen sei, dass er kein Werk seiner Composition habe drucken lassen.

Haranc, Louis André, französischer Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren 1738 zu Paris, soll schon in seinem 6. Jahre die schwersten Sonaten von Tartini fertig gespielt haben. Von 1758 bis 1761 war er auf Reisen in Italien, wurde, nach Paris zurückgekehrt, 1770 in der königl. Kapelle als erster Violinist angestellt und 1775 zum Direktor der Privatconcerte der Königin ernannt. Durch die französische Revolution um diese Aemter gebracht, musste er 1790 als Violinist an das Theater Montansier gehen. Er starb 1805 zu Paris. Von seinen Compositionen sind Violin-Sonaten mit Bassbegleitung und Violinduette im Druck erschienen.

Haravi ist der Gattungsname für mexikanische lyrische Gesänge; jeder einzelne erhielt, je nach seiner Nutzanwendung, noch einen besonderen Namen.
2.

Harbordt, Johann Gottfried, deutscher Flötist, der zu Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts in Braunschweig lebte, gab daselbst einige seiner Compositionen heraus, nämlich: Elf Variationen über Bornhard's Lied »Ich lobe mir den frischen Quell« (1796); zwei Hefte, enthaltend je *III Duos très faciles pour 2 Flûtes* als op. 2 (1796) und drei gleiche Duos als op. 16 (1799).
†

Hard, Johann Daniel, deutscher Virtuose auf der Violdagamba, geboren am 8. Mai 1696 zu Frankfurt a. M., war zuerst Kämmerer und Gambist am Hofe des Königs Stanislaus zu Zweibrücken, dann vier Jahre lang Kammermusiker des Bischofs von Würzburg und endlich 1725 in der würtembergischen Hofkapelle, in welcher ihn Herzog Karl Alexander zum Concertmeister und Herzog Karl Eugen zum Kapellmeister ernannte. Er starb um 1770 zu Stuttgart.

Harder, August, allbeliebter deutscher Gesangcomponist, geboren 1774 zu Schönerstädt bei Leisnig in Sachsen, erhielt von seinem Vater, einem Schulmeister, den ersten wissenschaftlichen und musikalischen Unterricht. Um Theologie zu studiren, besuchte er das Gymnasium zu Dresden und die Universität in Leipzig. Hier kam er als Musiklehrer und Componist in Flor und gab deshalb um 1800 die Theologie ganz auf. Seine gegen 50 Hefte betragenden Lieder und Gesänge machten enormes Glück; einige Nummern derselben

Digitized by Google

haben sich bis heute beliebt erhalten und befinden sich in den Erk'schen Liedersammlungen. Als Leipzig am 19. Octbr. 1813 erobert wurde, lag H. am Nervenfieber darnieder; die mit diesem Ereigniss verbundene Aufregung beschleunigte seinen Tod, der zehn Tage darauf, am 29. Octbr. erfolgte.

Hardig, s. Hartig.

Hardouin, Henri, französischer Geistlicher und Kirchencomponist, geboren 1724 zu Grandpré als der Sohn eines Hufschmieds, erhielt seine erste musikalische Bildung als Chorknabe an der Kathedrale zu Rheims, wo er auch nach seiner Priesterweihe Kapellmeister und Canonicus wurde. Er starb am 13. Aug. 1808 zu Grandpré und hinterliess mehr als 40 Messen und erstaunlich viele andere Kirchenwerke im Manuscript, die sich sämmtlich durch wackere Arbeit auszeichnen. Auch ein Lehrbuch des liturgischen Gesanges für die Diöcese Rheims hat er (Rheims, 1762) herausgegeben, welches mehrere Auflagen erlebte.

Hardt, Hermann **von der,** deutscher Gelehrter, geboren zu Molle in Westphalen am 15. Novbr. 1660 und vor seinem Tode, der am 28. Febr. 1746 erfolgte, Professor der morgenländischen Sprachen zu Helmstädt, war einer jener Vielschreiber, die zwar Bewunderung von ihren Zeitgenossen, doch nicht von der Nachwelt erhalten haben. Unter seinen unzähligen Schriften befindet sich auch eine musikalischen Inhalts, nämlich »*Arion Citharoedus*« (Helmstädt, 1719). †

Hardy, ein zu Anfange des 19. Jahrhunderts zu London lebender Violoncellist, veröffentlichte daselbst um 1800: »*Violoncello preceptor with scales for fingering in the various keys.*« — Ein französischer Oberst gleichen Namens, der als Tonkünstler und Maler ein bemerkenswerthes Talent besass, fiel 1856 im Krimkriege. Man kennt von ihm u. A. zwei Opern, von denen die eine: »*Les filles d'honneur de la reine*« 1854 zu Algier mit Beifall zur Aufführung gelangt war.

Harenberg, Johann Christoph, deutscher Gelehrter, geboren am 28. April 1696 zu Langenholzen bei Hildesheim, war der Sohn eines armen Bauern und erhielt vom Ortsschullehrer guten Clavier- und Orgelunterricht, der ihn befähigte, als er die Gelehrtenschule in Hildesheim und die Universität in Göttingen besuchte, selbst auch Musiklectionen zu ertheilen. Nachgehends wurde er Professor am Carolinum zu Braunschweig und starb als Probst des St. Lorenzstifts zu Schöningen, am 12. Novbr. 1774. Die Ergebnisse seiner tiefen und scharfsinnigen Forschungen über die alte, namentlich hebräische Musik befinden sich in folgenden seiner Abhandlungen: »*Veri divinique natales circumcisionis judaici, templi Salomonei, musices Davidicae in sacris et baptismi Christianorum*« (Helmstädt, 1720) und »*Commentatio de re musica vetustissima, ad illustrandum scriptores sacros et exteros accommodata*« (im 9. Stück der Leipz. gelehrten Ztg. von 1753). Ferner hat man von ihm einen vortrefflichen Aufsatz: »Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Musik im 11. Jahrhundert« (im 50. Stück der Braunschweig. Anzeigen von 1748, pag. 1001 ff.) und endlich auch in denselben Anzeigen von 1747, 60. Stück, einen Artikel, in welchem er darthut, dass der im 2. Buche Samuelis 1, 18 erwähnte Bogen kein Streit-, sondern ein musikalischer Bogen gewesen sei.

Harfe (ital. *arpa*, franz. *harpe*) ist der Name eines Saiteninstruments, der nach Einigen vom griechischen *ἅρπη*, Sichel, nach Anderen von *ἁρπάζω*, ich reisse, abgeleitet sein soll. Weit älter jedoch als dieser im Abendlande gebräuchliche Name und dessen Entstehung aus dem Griechischen ist dies Instrument selbst. Es ist, wenn man nach seiner Gestaltung urtheilen darf, ein ursprünglich im assyrischen sowohl wie im ägyptischen Musikkreise je selbstständig erfundenes Tonwerkzeug, das im chinesischen und indischen durch anderweitige früher oder gleichzeitig erfundene Saiteninstrumente, die dem Geiste der dort herrschenden Tonkunst entsprachen, unnöthig erscheinen musste, wenn es selbst diesen Völkern bekannt wurde. In Assyrien (s. assyrische Musik

Digitized by Google

und die dazu gehörige Abbildung) erfreute sich jedoch dies Tonwerkzeug einer besonders sorgsamen Pflege. Zur Regulirung des Gesanges in grosser Menge fast bei allen grösseren pomphaften Aufzügen in Gebrauch, erhielt es seine diesem Zwecke entsprechende Gestaltung. Man baute die dort gebräuchlichen H.n in sehr verschiedenen Grössen und gab denselben wahrscheinlich den Namen Magadis (s. d.). Nach einer Auslassung Anakreon's, geboren 530 v. Chr. zu Teos in Kleinasien, die in einem Bruchstück des Athenäus angeführt wird, die früheste diesbezügliche Quelle, ist dies wenigstens zu vermuthen. Der Resonanzboden der Magadis befand sich, wenn das Instrument gespielt wurde, oberhalb der Saiten und der Stock, an welchem durch verschiebbare Wülste, wie dies noch heute im Morgenlande üblich ist, die Saiten gestimmt wurden, hatte eine von den Hüften ab horizontale Lage. Ein Trageriemen, über die Schulter zu legen, dessen Enden an dem Resonanzboden und dem Stocke befestigt waren, bewirkte die feste Stellung des Instruments vor dem Oberkörper des Spielers ohne Anwendung der Hände, welche somit frei zum Reissen der Saiten bei jeder Körperbewegung demselben zu Gebote standen.

Wie nach den im Artikel assyrische Musik angestellten Betrachtungen wahrscheinlich, kannte man in Assyrien nur Metallsaiten im Bezug (s. d.) der Magadis. Viele der arischen Völker, die in ihren Wanderungen dies Kulturvolk mehr oder weniger berühren mussten, scheinen von dieser H. Kenntniss genommen zu haben und sie in mehr unausgebildeter Art, oder ihrer Verwendung derselben angemessen modificirt, gepflegt zu haben. Für diese Annahme spricht wenigstens die meist bei diesen Völkern in Anwendung gewesene Saitenart, Metallsaiten. S. Germanen und Kelten. Natürlich ist eine Einwirkung von griechischer und römischer Seite her, wo die H. mehr der ägyptischen ähnlich gestaltet und bespannt war, nicht ausgeschlossen. Die Aegypter nämlich hatten ebenfalls die H. schon in frühester Zeit in den verschiedensten Grössen und Gestaltungen in Gebrauch (s. ägyptische Musik, besonders die Abbildung daselbst), und wahrscheinlich haben sie alle die Tonwerkzeuge, wenn man nach den Angaben Rosellini's in seinem Werke »*I Monumenti dell' Egitto*« t. III p. 23 und Tafel XCV Fig. 2 und 5 schliesst: Buni geheissen. Von der Magadis unterschied sich die Buni durch die Lage des Resonanzbodens zu den Saiten beim Gebrauch, die Grösse, die der gewünschteren Tonstärke wegen entstanden zu sein scheint, den Bezug, der aus Darmsaiten bestand und dem Stimmungsapparate, der Wirbel (s. d.) zeigt.

Das zeitweise in beiden vorerwähnten Musikkreisen gelebt habende Volk der Hebräer, das in seinem Cultus der Musik eine so hervorragende Stellung einräumte, pflegte vor allen Instrumenten die H. in vielerlei Gestalt als Führerin des Gesanges, die sie mit dem Gattungsnamen Negina (s. d.), נגינה, bezeichneten, wenn man den Untersuchungen Fétis' in seiner »*Histoire de la Musique*« Tome I p. 391 folgt, welche im Bezug und in der Bauart denen in jenem Musikkreise verwandt waren. Einzig neu scheint bei den Hebräern die harfenartige Behandlung der citherartig gebauten Tonwerkzeuge, wenn die früheren Ansichten, denen die Abbildungen des Psalters (s. d.) und Kinnor's (s. d.) in Forkel's Geschichte der Musik, Theil I, Tafel II No. 28 und 29 zu verdanken, nicht Irrthümer sind. Neuere Forschungen scheinen diese älteren Ansichten nicht bestätigen zu können, wie die Specialartikel nachweisen. Da über die antiken Tonwerkzeuge oft nur nach einzelnen Aussprüchen älterer Schriftsteller Schlüsse in Bezug auf die Gestaltung derselben zu machen sind und diese je nach dem Denken und Wissen der Forscher bis heute noch sehr auseinandergehen: so durfte diese ältere Anschauung hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Die bildlichen Nachrichten, welche von den frühesten H. Kunde geben, stammen in Assyrien ungefähr aus der Zeit 1000 v. Chr. und in Aegypten 2000 v. Chr. Dieselben findet man in sehr grosser Zahl und sie zeigen,

Digitized by Google

besonders die ägyptischen, eine Eleganz und Ausbildung, welche andeutet, dass man mindestens Jahrhunderte lang schon an der Vervollkommnung derselben gearbeitet haben muss. Man sehe nur die Abbildungen im Berliner ägyptischen Museum, die vier Bilder in G. W. Fink's »erster Wanderung der ältesten Tonkunst« und v. Drieberg's Wörterbuch der griechischen Musik, und die oberflächlichste Betrachtung derselben wird Jedem lehren, wie sehr die H. im ganzen Alterthum eins der höchstgeachtetsten und gepflegtesten Tonwerkzeuge in diesen Musikkreisen gewesen sein muss. Ja, dass dies überhaupt überall stattfand, lässt sich ausser nach dem Pomp, welchen man hier mit den H.n trieb, auch daraus entnehmen, dass die H. selbst bei den barbarischen Völkern in jener Zeit in Ansehen stand, wovon die Gesetzgebung derselben vielfach sichere Kunde giebt. So durfte man z. B. in Irland und England dem Schuldner Alles nehmen, nur die H. war und blieb bei hoher Strafe unantastbar, und bei den Franken fühlte die ganze Schwere des Gesetzes derjenige, welcher einen H.nspieler an der Hand verletzte. Wenn aber in Ländern die Gesetzgebung von diesem Musikinstrumente schon so hervorragend Notiz nahm, wo diese Tonwerkzeuge nach unserem Wissen sich lange nicht einer solchen Ausbildung erfreuten, wie in Assyrien und Aegypten, um wie viel mehr wird man in Aegypten diese Instrumente hoch gehalten haben. Dass sich die H. im Abendlande nicht einer so grossen Ausbildung erfreute, wie im Morgenlande, lässt sich zwar nicht nach monumentalen Darstellungen beurtheilen, da eben solche fast gar nicht vorhanden sind, jedoch die geringe Kunde aus Sagen und Berichten fremder Schriftsteller berechtigen zu diesem Ausspruche. Das Wenige, was über die Beschaffenheit und Bauart der occidentalen antiken H.n bekannt ist, bieten die Specialartikel, weshalb nunmehr auf die mehr modernen occidentalen H.n Rücksicht genommen werden darf.

Spitz-, Draht-, Flügel- oder Zwitscherharfe, *Arpanetta* (ital.), nennt man eine alte abendländische H.nart, die wahrscheinlich aus einer hebräischen entstanden ist und den Uebergang von jener antiken zur modernen H. bildet. Diese H. könnte man eine zitherartige nennen, denn sie hat mit der Zither (s. d.) gemein, dass die Saiten über dem Resonanzboden ausgespannt sind und mit den Fingernägeln oder einem plektrumartigen Instrument tönend erregt werden. Der Schallkasten hat zwei Resonanzböden von gleicher Gestalt, nämlich der eines rechtwinklichen Dreiecks, dessen längster Schenkel beinahe 1 Meter und dessen kleinerer Schenkel etwa halb so lang ist. Die Dicke des Kastens, dessen grössere Flächen die beiden Resonanzböden bilden, ist überall gleich gross. Auf beiden Seiten des Schallkastens über den Resonanzböden befinden sich zusammen 49 Drahtsaiten, ebensoviel verschiedene Klänge zu geben bestimmt, und zwar sind die tiefer klingenden von diesen aus Messing und die Discantsaiten aus Stahl. Der Spieler setzt beim Gebrauch dies Instrument mit der Seite, die den kürzeren Schenkel des Dreiecks bildet, so auf einen Tisch, dass die Seite des grösseren Schenkels seiner Brust zu- und die der Hypothenuse derselben abgewandt ist. Die Saiten stehen dann perpendiculär und werden, wie erwähnt, die an einer Seite des Schallkastens befindlichen mit den Fingern, welche mit einem mit einer Spitze versehenen Fingerhute bewaffnet sind, behandelt, und zwar je eine Bezugseite mit den Fingern nur einer Hand. Dies Instrument, ursprünglich gewiss nur zur Leitung des Gesanges angewandt, ist jetzt längst aus dem Bereich der abendländischen Tonwerkzeuge geschwunden, da bei dem geänderten Zeitbedürfniss für Melodieführung dasselbe nicht mehr genügte und zu Harmoniegaben bereits viel bessere ähnliche Instrumente erfunden sind.

Dieser ähnlich und wahrscheinlich nicht länger in Gebrauch gewesen, ist die sogenannte irische H., von der die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung des Jahres 1826 in ihrer 39. Nummer eine Abbildung giebt. Sie unterschied sich von der vorhererwähnten nur dadurch, dass sie einen doppelchörigen Bezug von 28 bis 30 Saiten besass, und darnach ein Tonreich von

Digitized by Google

14 bis 15 Klängen umfasste. Die älteste irische H. soll, so behauptet die Sage, nur vier Klänge gegeben haben. Von der alten irländischen H. überhaupt finden sich noch zwei Exemplare vor; das eine wurde 1460 von einer Lady des Hauses Lamont aus Argyleshire nach dem Hause von Lude in den Hochlanden von Perth gebracht, und soll sich dort noch heute befinden. Es soll ungefähr die Höhe eines Meters haben und 30 Saiten im Bezuge geführt haben. Die andere H. wird in demselben Hause aufbewahrt und soll von der Königin Maria einer Miss Beatrix Gardyn geschenkt worden sein. Dieselbe hat nicht ganz die Höhe der vorigen und konnte nur mit 28 Saiten bezogen werden. Auch die irländische H. scheint bis zu ihrem Verschwinden hauptsächlich zur Führung des Gesanges dienlich gewesen zu sein, jedoch schon zu harmonischen Gaben Verwendung gefunden zu haben. Das Festhalten jedoch der Barden an dem Ueberkommenen, wie die allmälige Verbreitung anderer H.n, scheint endlich das gänzliche Verschwinden dieser Species befördert zu haben. Wie sehr diese H. mit der vorherigen verwandt ist, ergiebt die Beschreibung W. Schneider's in seiner »historisch-technischen Beschreibung der musikalischen Instrumente« vom J. 1834 S. 96, wo er letztere beschreibt und derselben den Namen der ersteren beilegt.

Diesen beiden H.narten scheint, durch den abendländisch sich entwickelnden Musikgeist bedingt, die sogenannte Doppelharfe, italienisch *Arpa doppia* genannt, auch Davidsharfe geheissen, des späteren Mittelalters entsprossen zu sein. Leider kann man sich von dieser H. keine klare Vorstellung machen, indem alle Beschreibungen so abgefasst sind, dass sie der Fantasie weiten Spielraum lassen. Hoffentlich dürfte es noch einmal gelingen, auch diese Wissenslücke zu füllen. »Diese H. ist, wie es in einer jener Beschreibungen heisst, mit Stahl- und Darmsaiten bezogen, hat zwei Resonanzböden, deren einer ganz durchgeht und den Haupttheil der H. ausmacht; der andere geht nur etwas über die Hälfte des Instruments. Man setzt sie vor sich, dass der Resonanzboden nach aussen hin steht. An der rechten Seite oben ist für die rechte Hand eine Cymbal von Stahlsaiten angebracht. Der Umfang derselben ist von c^1 bis f^3, der Umfang der Darmsaiten rechter Hand von d bis c^3, und linker Hand ebenfalls der Darmsaiten von B_1 bis b^1, aber nur einchörig bezogen. Sie ist zum Accompagniren sehr geschickt.«

Die zitherartigen H.'n, wahrscheinlich dem hebräischen Musikkreise entsprossen und durch die Phönicier bis in die weitesten Regionen hin bekannt geworden, fanden mit letztgenannter H.nart weit von der Heimath, im fernen Abendlande, erst ihren Abschluss in der Ausbildung. Der Hauch des abendländischen Kunstgeistes, nachdem er vergebens sich durch Umformungen des uralten Instrumentes dasselbe dienstbar zu machen versucht hatte, verwehte die letzte Frucht an diesem Kunstbaume, so dass, wie oben angedeutet, nicht allein die letztgenannte H.nart sich gänzlich aus dem Kunstgebrauch wie dem Völkerleben des Abendlandes verlor, sondern mit derselben auch überhaupt diese Gattung von Tonwerkzeugen aus dem Tonleben aller Völker verschwand.

Dies Verschwinden beförderte vor allen Dingen die immer grössere Ausbreitung der abendländischen H., welche, unter dem Namen grosse Davidsharfe bekannt, der ägyptischen ähnlich gebaut war. Die abendländische H. unterscheidet sich von der vollendetsten ägyptischen fast nur durch das Vorhandensein des sogenannten Vorderholzes, auch wohl Baronstange genannt. Eine kurze Betrachtung über die Urform und die Ausbildung der ägyptischen H., sowie über die wahrscheinliche Urform und Entwickelung der abendländischen, mag, da dieselbe noch sonst manches Merkenswerthe bietet, hier eine Stelle finden. Blickt man noch einmal zurück auf die Urform, Ausbildung und vollendetste Gestaltung der ägyptischen H., so bemerkt man zuletzt, dass ausser einer zeitentsprechenden, nach Anwendung und Gestalt vielfachen, höchstgesteigerten Ausbildung derselben, neben der vollkommensten Form derselben in Volkshänden dieselbe noch in der Urform fortlebte. Ja, nicht allein, als

Digitized by Google

die vollendetste H. längst unter die Wogen des politischen Völkerlebens begraben worden war, wucherte sie in der Urform dort, wo nur noch ein Fünkchen des Geistes antiker Kunst glühte, im Leben üppig fort, sondern sie erfreute sich weit von ihrer Urstätte im fremden Lande auch noch in jüngerer Zeit einer neuen Ausbildung, die wie ein Wurzeltrieb eines längst verwesten Baumes uns entgegenragt.

Die fast im ganzen Morgenlande, Aethiopien und den Negerlanden gepflegte Rabábe (s. d.) nämlich, die daselbst in den Händen der niedrigsten Musiker sich befindet, hat noch heute dieselbe Construktion, wie vor 4000 Jahren und früher die ägyptische H. Dies beweisen die im Londoner Museum befindlichen Reste altägyptischer Tonwerkzeuge, welche M. Salt in einem Grabe Oberägyptens fand. Diese Reste, dem Gestell einer Rabábe wie ein Ei dem andern ähnlich, haben das Besondere, dass sie drei, vier oder fünf Wirbel besitzen, während die Rabábe Wülste nur für mindestens fünf Saiten hat. Zuerst erwähnte die Rabábe Capitain Speke, der im J. 1861 zu Karage auf seiner Reise nach den Quellen des Nils auf dieselbe aufmerksam wurde. Nach dieser Zeit hat fast jeder Orientreisende dieselbe häufig gesehen und sich wo möglich ein Exemplar mitgebracht. Auch Professor Lepsius in Berlin besitzt eine Rabábe. Dieselbe ist aus einem Stücke Holz geformt und einer grossen löffelartig gearbeiteten Schaufel mit krummem, der innern Schaufelfläche zugeneigtem Stiele nicht unähnlich, dessen grösste Ausdehnung ungefähr einen Meter beträgt. Die Schaufel zeigt sich dem Stiele zugewandt, kesselartig ausgehöhlt und aussen wie der Resonanzkasten der abendländischen Laute (s. d.) geformt. Ueber der kesselartigen Oeffnung wurde ein Fell gespannt, über das, unmittelbar von dem vom Kessel ausgehenden Stiele ab, den Durchmesser des Kessels entlang, befindet sich im festen Zusammenhange mit dem Membran eine Holzleiste. Diese diente als Saitenhalter und zur Uebertragung der Tonschwingungen auf das als Resonanzfläche dienende Membran. Zu beiden Seiten dieser Leiste befinden sich, kreisförmig geordnet, mehre kleine Löcher durch das Membran, Schalllöcher. Das Ende des Stiels besitzt verschiedene Vertiefungen, gewöhnlich fünf, in denen Wülste sich bewegen, mittelst welcher die Darmsaiten um den Stiel gewickelt und gespannt werden. In der Jetztzeit wird dies Instrument noch wie ursprünglich zur Regulirung des Gesanges gebraucht, nur findet man gegenwärtig noch ausserdem, dass es oft im Vereine mit einer oder mehreren schwachtönenden Trommeln geschieht.

Vergleicht man mit dieser Urform der H. alle auf ägyptischen Bildern sich vorfindende H.n, so bemerkt man, wie mehr oder weniger, aber stets, dieser kesselartige Resonanzkasten bei allen diesen Tonwerkzeugen hervortritt. Wenn dieser kesselartige Schallkasten in dem sich allmälig erst verengenden Stielanhange eine Verlängerung erhielt, welche Form in der im Gehen gebrauchten auf der Schulter zu tragenden H. eine allgemein fast gleiche Bildung zeigte, wenn selbst mit der Zeit dieser Stielansatz die Gestalt eines vierseitigen Kastens annahm und an dessen schmalerem Ende erst diesem eine Wirbelstange winklich fest eingesetzt wurde, so findet man doch bei allen, besonders den grössten, ägyptischen H.n am weiteren Ende des eckigen Schallkastens stets eine mit den reichsten Schnitzwerken und Verzierungen geschmückte kesselartige Erweiterung, die an die Wurzelform der H. erinnert. Dass bei der Anfertigung des Grundgestells dieser H.n stets die grösste Festigkeit desselben angestrebt werden musste, wird man selbstredend finden, indem man, die Urform erweiternd, die Einzelntheile derselben vergrösserte und umbildete, jedoch nicht in Erwägung zog, dass durch Dreiecksgestaltung des Gestells selbst bei geringerer Sorgfalt dennoch eine grössere Dauerhaftigkeit zu erreichen möglich war. Nachdem man Jahrtausende die H. ohne Vorderholz zu bauen und zu schauen gewohnt war, und die so gebauten H.n stark genug waren, der Saitenspannung dauernd zu trotzen, schloss man nach dieser Seite hin die Vervollkommnung dieses Tonwerkzeugs ab.

Digitized by Google

Alle jene Prachtbauten, wie erwähnt, überdauerte diese H. in ihrer Urform, ja sie gewann selbst für sich noch neue Verehrer und Verbesserer. So findet man, wo sich der chinesische und indische Musikkreis berühren, mit der Ausbreitung des Islams dort dieselbe nicht allein vor — während in beiden Musikkreisen in deren Blüthezeit, wie noch heute, diese H. verschmäht ist — sondern sie sogar in einer edleren Form und stärker besaitet, eingebürgert. Dort, vorzüglich im Königreich Ava, führt dies Tonwerkzeug den Namen Sum (s. d.) und hat einen Bezug von dreizehn Drahtsaiten. In Assyrien, wo man hauptsächlich bei pomphaften Aufzügen H.n in Anwendung brachte, befleissigte man sich, ausser den H.n noch andere Tonwerkzeuge zu schaffen, die im Gehen leicht behandelt werden konnten und die man der Lyra (s. d.), deren Saiten in einem vier- oder dreiseitigen Rahmen ausgespannt wurden, der ganz oder theilweise Schallkasten war, nachbildete; jede Variante sah man wohl als eine besondere Instrumentgattung an. Auch die leichteste Bauart eines solchen Rahmens verlieh diesen Tonwerkzeugen eine Dauerhaftigkeit, welche anders schwer zu erreichen war. Diese Tonwerkzeuge sind von den semitischen Völkern und besonders von den Griechen, von denen sie oft wieder eigene Namen, wie Psalter (s. d.), Trigonon (s. d.), Sambuke (s. d.) u. A. erhielten, gepflegt worden.

Die bei den Assyrern und Griechen vorbeiziehenden Arier fanden sicherlich gerade diese Tonwerkzeuge am geeignetsten zum Gebrauch in ihrem Wanderleben, weil man ohne grosse Kunst dieselben nachbilden konnte und sie bei den stets im Wanderleben geringer werdenden Musikansprüchen den jeweiligen Kunstbedürfnissen zu genügen vermochten. Erst nachdem im fernen Westen das Meer den Menschenströmen ein Halt gebot und das Stauen der Massen gesellschaftliches Wohlbehagen und gesteigerte Kunstgenüsse forderte, vergrösserten sich diese Tonwerkzeuge und unterlagen, ausser einer geringen Beeinflussung von Griechenland aus (s. Harpinella), einer den Verhältnissen entsprechenden eigenthümlichen Ausbildung. Man schuf allmälig mehrere Arten dieser Tonwerkzeuge, die leicht transportabel waren, solche, die im Arm getragen werden konnten und solche, die gestellt werden mussten, wenn ihr Klang in höchster Fülle sich erzeugen sollte.

Diese Musikinstrumente, stets in den Händen der Musikkundigsten, Priester und Weisen der europäischen Volksstämme, erhielten in der Zeit der Völkerwanderung wahrscheinlich annähernd gleiche Bauart und mit dem Einzug des Christenthums allmälig den Namen H. Das grösste derselben scheint sehr früh, entsprossen dem frommen Sinne der ersten Christen, zum Andenken an den Sänger und Heldenkönig der Hebräer, der wahrscheinlich das Kinnor (s. d.) gespielt hat, welches, wenn es eine Baronstange gehabt, unserer gewöhnlichen H. am ähnlichsten ausgesehen hätte: Davidsharfe genannt worden zu sein. Die ersten H.n dieses Namens, von denen Nachricht vorhanden, sind wohl die Alfred's des Grossen, Königs von England, geboren 849, und Karl's des Kahlen, 843. Dieselben waren jedoch der heutigen Davidsharfe vielleicht noch sehr unähnlich, da anzunehmen ist, dass erst mit dem 16. Jahrhundert allgemein eine ganz gleiche Form derselben sich verbreitete, an der später, im 18. Jahrhundert, dann in regster Weise Verbesserung auf Verbesserung vorgenommen wurde.

An dieser allgemein gleichen Form fiel vor Allem die dreieckige Gestalt in die Augen, die aus dem Schallkasten oder Körper, dem Hals oder Wirbelholze und der Vorder- oder Baronstange gebildet wurde. Der Schallkasten, vierkantig und nach unten hin breiter und tiefer werdend, wird aus drei Ahornbrettern und einer Platte von Fichtenholz, dem Sangboden, gebildet. Der Sangboden ist mit zwei runden, verzierten Löchern, Schalllöchern, versehen, welche der Aussenluft Zusammenhang mit der Luft in dem Körper gewähren. In der Mitte des Sangbodens ist eine schmale Leiste von oben bis unten aufgeleimt, in welcher sich der Reihe nach Löcher befinden. Diese Löcher sind

Digitized by Google

dazu bestimmt, die in einem Knoten abschliessenden Saitenenden aufzunehmen, deren Festhalten in der Leiste durch ein hölzernes Stöppelchen, Patrone (s. d.) genannt, bewirkt wird. Der Schallkasten erhält in neuerer Zeit eine kleine Aussenbiegung des stärksten Theils. Vom oberen Ende des Schallkastens aus, demselben fest eingefügt, geht fast rechtwinklich der Hals oder das Wirbelholz ab, das in neuerer Zeit an dem dem Schallkasten abgewandten Ende etwas gewunden nach Aussen gebogen ist. In dem Halse stecken eiserne Wirbel, welche an dem einen Ende rund sind und Löcher haben, durch die andern Saitenenden gezogen werden. Das andere Ende des Wirbels ist vierkantig und passt in einen Schlüssel, durch dessen Hilfe das Instrument bezogen und gestimmt wird. Damit aber der Hals auch der bedeutenden Spannung der Saiten genügenden Widerstand zu verleihen vermag und sich nicht etwa herabsenkt oder abbricht, läuft zu dessen Unterstützung von dem äussersten Ende des Halses zu dem des Körpers eine hölzerne Stange, die zuweilen mehr oder weniger verziert ist. Beide Theile, Hals wie Vorderstange, sind massiv. Diese drei beschriebenen Theile bilden, wie gesagt, ein rechtwinkliches Dreieck, dessen längster Schenkel vom Schallkasten, dessen kürzerer vom Halse und dessen Hypothenuse von der Baronstange gebildet wird. Die Saiten der Davidsharfe gehen vom Schallkasten zum Halse, parallel mit dem Vorderholze.

Beim Gebrauch setzt man das etwa 1,2 Meter hohe Tonwerkzeug mit der breiten Seite des Schallkastens, woran sich gewöhnlich ein oder zwei hölzerne oder eiserne Spitzen befinden, so auf den Boden, dass die Saiten perpendiculär stehen und die Theilenden, welche die Spitze des rechten Winkels bilden, die Brust berühren. Gewöhnlich wird dies Instrument im Sitzen gespielt, seltener im Stehen, stets jedoch behandelt die linke Hand die Bass- und die rechte die Discantsaiten. Der Bezug der Davidsharfe, erst wahrscheinlich nur den Klängen der Männerstimme entsprechend, hat sich mit dem Wachsen des in die Kunst gezogenen Tonreichs ebenfalls vergrössert, so dass er jetzt die diatonische Folge von *C* bis c^3 oder d^3 bietet. Die Einführung der Halbtöne in den abendländischen Kunstgebrauch liess die Davidsharfe unberührt. Um jedoch den Zeitansprüchen zu genügen, erfand man bei der Behandlung derselben einen eigenthümlichen Kunstgriff. Um nämlich Halbtöne zu erzeugen, drückte man mit dem Daumen der einen Hand an der Stelle der Saite, dem Halse zunächst, so dass dadurch die Saitenlänge um so viel verringert wurde und dieselbe einen um einen Halbton höheren Klang gab. Wollte man z. B. *fis* haben, so drückte man mit dem Daumen an die entsprechende Stelle der *f*-Saite. Weitgehende Modulationen aus *C-dur* oder Tonstücke in von dieser entfernteren Tonarten waren somit sehr schwer, ja oft gar nicht auszuführen, da jeder erhöhte Ton die Thätigkeit des Daumens der einen Hand in Anspruch nahm.

Um nun alle chromatischen Töne leicht und ohne Daumenhilfe andauernd hervorbringen zu können, kam man auf den Gedanken, zwischen den *c*- und *d*-, *f*- und *g*-, und *g*- und *a*-Saiten Häkchen (franz.: *crochets*) von Draht in den Hals zu schrauben, welche so gedreht werden konnten, dass sie sich statt des Daumens an die Saiten legten und in dieser Stellung nach Belieben verblieben. Tyroler sollen Ende des 17. Jahrhunderts statt der Häkchen drehbare Scheibchen mit Stiften bei der H. angebracht haben, durch welche die Saitenverkürzung rasch und präcise bewirkt werden konnte. Hierdurch war es möglich, die Töne *cis, des, dis, es, fis, ges, gis, b* und *ais* je nach Belieben auch für längere Zeit als der H. eigene zu haben, wodurch Tonstücke in den *C-dur* zunächst verwandten Tonarten auszuführen, fast ebenso leicht wurde, als Musikstücke aus *C-dur* selbst. Später setzte man sogar zwischen allen Saiten, wo es irgend erforderlich sein konnte, solche Häkchen als Tonbildner. Diese Davidsharfe befindet sich in der Jetztzeit in jedem der erwähnten Entwickelungsstadien noch im Volksleben in Gebrauch und wird besonders von wan-

Digitized by Google

dernden Musikanten, meist Mädchen, als Erwerbszweig gepflegt. Besonders liefert Böhmen jährlich sehr viele solcher Harfenistinnen, die bis in entfernte Länder wandern.

Nicht unbemerkt darf es bleiben, dass man früher auch schon Wege gesucht hat, der H. einen möglichst starken Klang zu verleihen, was bei dem damals nur geringen Umfang des Tonreichs in der Kunst und der langsamen Sangweise für die Praxis zu erreichen auch möglich war. Man weiss wenigstens, dass 1605 Antonio Eustachio Luco, Kämmerer des Papstes Pius V., eine Anstrengung nach dieser Richtung hin machte. Derselbe erfand nämlich eine dreichörige H., die jedoch nicht dauernden Anklang gefunden zu haben scheint, da man nur zu bald nichts mehr von derselben hörte. In späterer Zeit, d. h. nach 1700, suchte man die Verbesserung der H. darin, dass man entweder die Anwendung von Häkchen bei derselben gänzlich zu umgehen trachtete, oder dieselben anders als bisher zu dirigiren sich bemühte. Alle diese Verbesserungen gingen in der Mehrzahl darauf hinaus, die Häkchen oder die Substitute dafür systematisch durch Züge zu regieren, welche mit den Füssen getreten wurden. Letzterer Eigenschaft halber gab man dieser H.ngattung den Namen **Pedalharfe**. Der erste, welcher diesem Namen für seine Erfindung Eingang verschaffte und denselben für alle Nachfolger erdachte, war der geschickte Harfenist Hochbrucker in Donauwörth. Derselbe trat 1720 mit seiner verbesserten H. vor die Oeffentlichkeit. Er verlieh nämlich seinem Instrumente fünf Züge und fünf Tritte, die er mit den Füssen dirigirte. Um dies zu vermögen, baute er das Vorderholz inwendig hohl und legte die Züge, welche von den Basssaiten aus Häkchen dirigirten, in diese Höhlung. Die Züge, welche von den Discantsaiten aus Häkchen in Bewegung setzten, brachte er im Schallkasten an. Jeder Zug drehte alle gleichgestellten Häkchen, deren fünf in der Octave, nämlich zu der *c*-, *d*-, *f*-, *g*- und *a*-Saite waren, wenn der mit dem Zuge verbundene Tritt niedergedrückt wurde, an die entsprechenden Saiten, so dass alle gleichnamigen Klänge um einen Halbton höher ertönten. Die Häkchen liegen bei dieser H. so lange an der Saite, wie der Fuss den Tritt niederhält; wird der Fuss gehoben, so drücken hinter den Häkchen befindliche Federn dieselben von der Saite ab. Wir übergehen hier die vielfachen kleinlichen Verbesserungen, welche die Pedalharfe von da an sich gefallen lassen musste und wenden uns der nächsten wesentlichen zu.

Dies war die Cousineau's. Dieser, Harfenist der Königin von Frankreich und der Gräfin von Artois, fügte zu den fünf vorhandenen Tritten der bekannten Pedalharfe noch einen hinzu, durch welchen er ein sehr unterschiedliches starkes und schwaches Spiel auf der H. in seiner Gewalt hatte. — Diese Erfindung, welche im J. 1782 bekannt wurde, suchte J. B. Krumpholz, ein Böhme von Geburt, der um 1787 in Paris lebte und dort als vorzüglicher Harfenspieler sich einen Namen gemacht hatte, noch dadurch zu verbessern, dass er an die nach Cousineau gebaute Pedalharfe noch zwei weitere Tritte anbrachte. Der eine derselben bewirkte, die möglichst höchste Klangkraft der H. geben zu können; der andere, welcher einen Streifen Leder über die tiefer erklingenden Saiten oder über die höher ertönenden ein seidenes Band, je nach dem Ermessen des Spielers, zu decken die Aufgabe hatte, ermöglichte die allmälige Klangkraftverminderung von der höchsten Stärke bis zum leisesten, hauchenden Tone, oder dessen ähnliche Klangkraftvermehrung. Diese H.nverbesserung soll sich einer allgemeineren Anerkennung erfreut haben, so dass man selbst in Deutschland H.n dieser Art nachbaute. — Es wird gemeldet, dass C. Wilh. Ferd. Binder, Instrumentbauer zu Weimar, um 1797 ebenfalls Pedalharfen mit sieben Tritten baute, von denen beiläufig zu bemerken, da von nun an der Preis solcher Tonwerkzeuge bei ihrer Verbreitung bedeutend mitsprach, dass das Stück 25 Louisd'ors kostete.

Mit dieser Erfindung schliessen die H.nverbesserungen des 18. Jahrhunderts. Da in jener Zeit jedoch auch andere Anstrengungen gemacht wurden, die H.

Digitized by Google

den Zeitansprüchen angemessen zu gestalten, so seien, der klareren Uebersicht wegen, alle andern damaligen bemerkenswerthen H.nverbesserungen ebenfalls in Kürze erwähnt. Der Weimar'sche Kammermusikus Joh. Hausen, gestorben 1733, liess sich eine H. bauen, die für die Halbtöne besondere Saiten führte, welche, so viel man weiss, nicht in derselben Fläche wie die andern Saiten lagen und deshalb die gewöhnliche Spielart wenig beeinflussten. Diese Erfindung hat jedoch fast gar keine Verbreitung gefunden. Ein gleiches Schicksal erlebte die H.nverbesserung des Berliner Instrumentbauers Bothe. Derselbe fertigte in den Jahren von 1787 bis 1789 eine sogenannte chromatische H., die etwas grösseres Format als die gewöhnliche besass und im Bezug Saiten für alle chromatischen Klänge von *C* bis f^3 hatte. Die Saiten derselben, alle in einer Ebene geordnet, mussten der Zahl wegen sehr enge gestellt werden, was das klare Behandeln derselben sehr erschwerte. Hierzu gesellte sich noch der Uebelstand, dass diese Saitenordnung eine durchaus neue Applicatur bei der Behandlung dieser H. forderte.

Trotz dieser Misserfolge der chromatischen H.n im 18. Jahrhundert, trat dennoch gleich im Anfange des folgenden, im J. 1808, ein praktischer Arzt zu Schleusingen im Henneberg'schen, D. G. C. Pfranger, mit einer neuen derartigen Erfindung hervor. Seine chromatische H. hatte für alle chromatischen Klänge von *A* bis a^3 besondere Saiten. Die diatonischen Töne der *C-dur*-leiter wurden von weissen und alle andern von röthlich-dunkelblauen Saiten gegeben. Die Applicatur auf dieser H., obgleich von der auf der gewöhnlichen verschieden, war um deswegen doch eine empfehlenswerthe zu nennen, weil sie bei zwölf Tonarten die gleiche war. Zudem war der Preis eines solchen Instruments, sieben Louisd'ors, den sonst üblichen nach, ein geringer, was also gewiss der grösseren Verbreitung desselben auch nicht hinderlich sein konnte. Ausserdem hatte der Erfinder zum Bekanntwerden seiner H.nverbesserung die damals schon ziemlich bedeutend wirkende Macht der Fachpresse in Anspruch genommen.

Im 18. Jahrg. der Leipz. allgemeinen musikal. Ztg. No. 21 findet sich ein Aufsatz über diese chromatische H. aus der Feder des Erfinders. In diesem beleuchtet er die Nachtheile der verbreiteten Haken-, sowie die der Pedalharfen. Er findet den Mechanismus besonders der letzteren zu verwickelt, indem entstehende Fehler nicht allerorts gehoben werden könnten. Er hebt ferner hervor, dass die Saiten durch das Reiben der Häkchen sowohl, als auch durch das Andrücken der metallenen Sättel stark abgenutzt würden, so dass sie leicht schnarrende Klänge bedingen und dass diese H.n, um allgemein verbreiteter zu werden, viel zu hoch im Preise stünden. Trotz alledem hatte Pfranger doch mit seiner neuerfundenen H. bei der Mit- und Nachwelt kein Glück. Nur der Ruhm ist ihm geworden, dass er bis heute als Letzter in der Musikgeschichte verzeichnet ist, der durch Bereicherung des Bezuges der H. dieselbe unsern Kunstansprüchen entsprechend zu construiren versuchte. Hier sei alsbald noch ein letzter Versuch einer H.nverbesserung bemerkt. Das Nähere über diesen Versuch Ferdinand Kaufmann's in Dresden bietet die Leipz. allgem. musikal. Ztg. vom J. 1815 in einem Aufsatze von Lebrecht Nauwerk in Eisleben, woraus erhellt, dass es sich nur um eine Verbesserung des Mechanismus an der Hakenharfe handelt, der jedoch, wie angedeutet, als Verbesserung nicht dauernde Anerkennung gefunden hat.

Aehnlichen Erfolg erlebte der Londoner Harfenbauer Light im J. 1820 mit seiner »*Patent digital harp*«. Wahrscheinlich durch die grosse Beliebtheit der H.n in England und durch die Kostspieligkeit der in seiner Zeit sich ebenda schon verbreitenden H.n mit Doppelbewegung, *à double mouvement*, welche weiter unten beschrieben ist, angeregt, construirte Light eine kaum ein Drittheil so grosse H., als die damals geschätzte Pedalharfe, die in der Leichtigkeit ihrer Behandlung, in ihrer Tonstärke und Billigkeit diese überbieten sollte. Die Behandlungsart unterschied sich von der der Pedalharfe, wie der

Digitized by Google

Name andeutet, dadurch, dass die Halbtöne nicht durch Pedale, sondern durch mit den Fingern zu behandelnden Mechanismus erzeugt wurden. Die grössere Tonstärke sollte eine etwas weitere Bauweise des Schallkastens bewirken. Dass diese Verheissungen durch die That bestätigt wurden, lässt sich, nach den Erfolgen zu urtheilen, kaum annehmen. Die Billigkeit jedoch hatte diese H. jedenfalls für sich, denn der Preis derselben, 16 bis 20 Guineen, war zu demjenigen anderer bester H.n, der oft bis weit über 100 Guineen hinausging, gewiss ein geringer zu nennen.

Ueberhaupt hat gerade um diese Zeit die Ausbildung des H.nmechanismus die Instrumentbauer und H.nisten in bedeutendstem Maasse und mit bis heute noch nich überbotenem Erfolge beschäftigt. Dies Tonwerkzeug, in der Bibel Karl's des Kahlen, 840, in der abendländisch ursprünglichsten Form dargestellt, wovon in dem Werke: »*Viel Castel, Costumes etc. pour servir à l'histoire de France*« (Paris, 1827) eine Abbildung, das, wie in Zamminer's »Akustik« S. 393 ein aus dem 12. Jahrhundert aufgeführter Vers beweist, die mehr als die deutschen Spielleute geachteten französischen Menetriers ausser vielen andern Tonwerkzeugen als Fachleute pflegten, und das in seiner schon gesteigerten deutschen Ausbildung als Pedalharfe ums J. 1740 in Frankreich fast gar nicht bekannt war: führte Gluck auf die sich zur Weltmacht ringenden Bühne zu Paris in seiner Oper »Orpheus« zuerst öffentlich vor Augen. Bald fand er hierin Nachahmer, unter denen besonders Lesueur zu bemerken, der in seinen »Barden« die H.n in grösserer Zahl auf der Bühne forderte. Diese Anschauungen, sowie die Eigenthümlichkeit der Tongaben der H.n und deren malerisches Aeussere verschafften derselben immer grössere Verbreitung selbst bis in Laienkreise hinein. Nicht mehr als geschichtliche Momente, sondern die modernen abendländischen Tonwerkzeugen innewohnende Eigenthümlichkeit der H. wurde immer mehr in den Opern der Neuzeit hervorgekehrt und forderte dem entsprechende Verbesserungen, die eben in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sich nicht allein am meisten und erfolgreichsten in Frankreich bemerkbar machten, sondern auch bald in Frankreich sowie in England durch die Hände reicher Privatleute den Verbesserungen klingenden Lohn für die gehabten Anstrengungen zuwandte.

Zuerst mögen hier des berühmten belgischen H.nvirtuosen Dizi Verdienste erwähnt werden. Derselbe trat im J. 1818 mit einer Pedalharfe mit doppelter Bewegung an die Oeffentlichkeit, die sehr einfacher und sinnreicher Natur war. Die H. mit doppelter Bewegung, schon seit Anfang dieses Jahrzehnts in Frankreich bekannt, unterschied sich von der gewöhnlichen Pedalharfe dadurch, dass jede Saite mittelst einer kleinen, statt der Häkchen angebrachten Drehscheibe, in der sich zwei Stifte befanden, zweimal verkürzt und somit deren Klang zweimal um einen Halbton erhöht werden konnte. (Der Erfinder der doppelten Bewegung ist noch immer nicht bekannt.) Dies bewirkte ein und dasselbe Pedal, indem man es zweimal antrat. Erhöhung wie Erniedrigung fand bei dem von Dizi construirten H.nmechanismus, wie bei der gewöhnlichen Pedalharfe, durch alle Octaven gleichzeitig statt. Beides, Andrücken und Ablösen der Scheibenstifte geschah durch den Zug selbst, indem die Abziehfedern, Spiralfedern, nicht unten am Pedal, sondern am Kopfe des Wirbelstockes lagen. Der Wirbelstock dieser H. hatte eine rinnenartige Vertiefung, welche die Saiten aufnahm und in der auch der Mechanismus angebracht war. Ferner hatte Dizi die Dämpfung der Klänge in gleich schneller Art wie die Tonveränderung in der Gewalt und wirksamer als man es bisher gewohnt. Ja, selbst um in manchen Tonarten leichter spielen zu können, konnten an vielen Saiten dreifache Halbtonveränderungen hervorgebracht werden.

Diese Andeutungen mögen genügen, um die selbstständigen Verdienste Dizi's in dieser Beziehung, sowie seine Theilnahme an der weiteren Formvollendung der H. bemerkbar zu machen. Näheres über Dizi's Erfindung enthält

Digitized by Google

ein Aufsatz in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. des J. 1824 No. 2. — In London, welches 1820 die grössten und vorzüglichsten H.nbauer des Abendlandes besass, fertigte man damals überall Kunstharfen nur mit doppelter Bewegung an. Man baute dieselben meist mit einem einander ähnlichen, höchstens in Kleinigkeiten verschiedenen Mechanismus, wie die Instrumente Stumpf's, Pleyel's u. A. aus jener Zeit beweisen. Nur wenige gerade nicht hervorragende H.nfabrikanten suchten für kleinere Verbesserungen Patentschutz, ohne dadurch den geringsten Erfolg zu erringen.

Uebergehend alle Namen anderer Verbesserer des Mechanismus der H., die nur in der Patentgültigkeitsperiode zu Paris und London um diese Zeit gekannt wurden, wenden wir uns nun zu der letzten ums J. 1822 zu London patentirten H.nverbesserung der Instrumentbauer Erard, die, wenn auch noch von ihnen selbst später mehrfach modificirt, bis heute der Anerkennung aller Sachkenner sich im höchsten Grade erfreut. Dieselbe schliesst die Vorzüge aller bisher gemachten Erfindungen in diesem Bereiche in sich, was die Gebrüder Erard leichter wie jeder andere vermochten, da sie schon seit langen Jahren die gerühmtesten H.nbauer Frankreichs und Englands waren und Preise (110 bis 160 Guineen) wie kein Anderer für ihre Fabrikate erzielten. Ihre unausgesetzte Bemühung um die Verbesserung der H. war also bekannt, das Patent jedoch führte ihnen auch noch den Weltruf zu. Jeder, der eine vorzügliche H. kaufen wollte und den Preis nicht scheute, wandte sich in Folge dessen an Erard und die andauernde gleiche Anstrengung, das Beste zu fabriciren, hat diesen Ruf bis heute den Nachkommen erhalten. Wie schon oben angedeutet bei der *Patent digital harp*, hatten die Gebrüder Erard manchen Kampf auf diesem industriellen Felde zu bestehen, gingen jedoch stets aus jedem als gefeierte Sieger hervor.

Besonders in dieser Beziehung erwähnenswerth erscheinen die Bemühungen des H.nbauers und Virtuosen F. G. Nadermann, der auch im J. 1833 eine H.nschule herausgab, die nach stattgefundener Prüfung im Pariser Conservatorium als Lehrbuch zur Anwendung gelangte. Derselbe wandte sich in jeder Beziehung gegen das System der H. mit doppelter Bewegung, der er das mit einfacher Bewegung vorzog, indem er behauptete, dass das der H. Eigenthümliche auf dieser viel besser ausgeführt werden könne, als auf jener. Seine Ansichten, deren Hauptzüge in der Leipz. allgem. musikal. Ztg., Jahrg. 1833 No. 34 aufgezeichnet sind, riefen in der krittelnden Welt die Meinung hervor, dass Nadermann nur deshalb H.n mit einfacher Bewegung baue und lobe, weil er die geringen Schwierigkeiten zu überwinden scheue, die die H. mit doppelter Bewegung ihm bei der Behandlung auferlege. Ruhiger urtheilten die Sachkenner.

So entgegnete in derselben Zeitung, Jahrg. 1834 No. 5, dem Nadermann auf seine Ansicht eine frühere Schülerin desselben, Therese von Winkel, H.nvirtuosin in Dresden, und belegt ihre Widerlegung mit triftigen Gründen: »wie nämlich gerade das Gegentheil von Nadermann's Ansicht zeitentsprechend zu nennen wäre.« Die Gegenwart, für die Nadermann's Lehre und Fabrikate nur noch musikgeschichtlichen Werth haben, hat immer nur für Erard'sche H.n mit doppelter Bewegung oder denen ähnliche in der Kunst Interesse gezeigt. Besonders tritt dies thatsächlich in England und Frankreich zu Tage, wo diese H.n in den höchsten Kreisen fast Lebensbedürfniss geworden sind. In Deutschland hingegen und anderen europäischen Ländern findet man weniger häufig H.n mit doppelter Bewegung; gleichwohl gebietet grösseren Kunstinstituten und Theatern die Nothwendigkeit deren Anschaffung. Im Volksleben Deutschlands vorzugsweise, wo man den H.nklang gerade mehr als sonstwo begehrt und die Mittel zur Erwerbung der vorzüglichsten Instrumente dieser Art gerade nicht über die Maassen sich vorfinden, sieht man dagegen die H. mit einfacher Bewegung noch in grosser Zahl in Gebrauch.

Wie nur Deutsche und Franzosen zur Ausbildung der H. als Kunst-

Digitized by Google

instrument beigetragen haben, so haben diese auch, wie die vorhandenen H.nschulen beweisen, in Bezug auf die Erlernung der Behandlung der H. fast ausschliesslich sich Verdienste erworben. Die besten H.nschulen sind noch heute die von: Jac. Meyer (Paris, 1770), Wernich (Berlin, 1772), Backofen (Leipzig bei Breitkopf), Bochsa (Bonn, 1831), Compon (Paris), Cousineau (Paris), Krumpholz (Paris), Nadermann (ebendas.) u. A. C. Billert.

Harfenbass oder arpeggirter Bass, soviel wie Alberti'scher Bass (s. d.) ist der Kunstausdruck für alle in der Bassregion zu einer Melodie gesetzten gebrochenen Accorde, die motivartig sich bemerkbar machen, weil diese Tonfolgeart zu geben eben nur der Harfe eigenthümlich ist. Der Umstand, dass man dieser Anwendung der gebrochenen Accorde einen besonderen Kunstnamen verlieh, deutet einerseits genugsam auf das bisherige vielfache Anwenden dieser Begleitungsart in Tonsätzen durch Instrumente an, denen diese Begleitungsart eben nicht eigenthümlich ist, besonders solchen, die für das Piano gesetzt sind, sowie andererseits auch darauf, dass man diese schablonenartige Tonfolgeart, deren erste Phrase die Folge fast dictatorisch vorschreibt, zu ändern als Nothwendigkeit fühlt. In der That bemerkt man, als Beleg für die erste Annahme, in Werken aller alter wie neuerer Meister die häufigste Verwendung des H.es. Für letztere Behauptung scheint zu zeugen, dass in jüngster Zeit bei bahnbrechenden Componisten meist das Bemühen zu Tage tritt, die Harfenbässe in ihren Werken durch inhaltvolle Tongänge zu ersetzen, damit die als Bedürfniss gefühlte rhythmische Bewegung nicht leide, aber dennoch in einer zeitentsprechend erachteten Art gegeben werde. Vgl. *Nocturne* von F. Chopin op. 55 No. 2 u. a. m. 2.

Harfenclavier nannte man ein jetzt schon längst veraltetes, in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts aufgetauchtes Tonwerkzeug, dessen Erfinder nicht bekannt ist. Dasselbe war ein Tasteninstrument mit Darmsaitenbezug, das ein Tonreich von nur drei bis vier Octaven besass. Die Tasten desselben bewegten Stifte, welche die Saiten durch Reissen tönend erregten. Die Töne des H.'s zeigten häufig einen schnarrenden Beiklang, der sich mit Sicherheit nicht vermeiden liess. Das H. hatte nur durch seine Neuheit die Aufmerksamkeit in nicht weitem Kreise auf sich zu lenken vermocht und war zehn Jahre nach seinem Bekanntwerden schon so gut wie nicht mehr gekannt. Häufig hört man noch den Namen H. für Pianoforteeinrichtungen, die man besser mit der Benennung Harfenzug (s. d.) kennzeichnete, da dieselben nur eine durch einen Zug bewirkte Veränderung an dem Pianoforte ist. 2.

Harfenet, eine kleine, mit der Spitze in die Höhe stehende Harfe, sonst auch Spitz-, Zwitscher- oder Flügelharfe genannt. S. Harfe.

Harfenprincipal, eine Principalstimme der Orgel, wahrscheinlich von etwas schnarrendem Klange. Prätorius erwähnt sie (*Syntagma II.* 162), jedoch ohne nähere Bezeichnung der Grösse und Klangfarbe.

Harfenregal nannte man vor Alters ein Schnarrwerk (s. d.) der Orgel, das auch damals nur zuweilen in diesem Instrumente als kleines gewöhnliches Regal (s. d.) eine Stelle fand. Die Zeit, wo man zum Lobe Gottes diesem Kircheninstrument alle möglichen Klänge zu Gebote zu stellen sich zur Aufgabe gemacht hatte, war die der Entstehung dieses Orgelregisters, das jedoch nicht lange dem Orgelklange zuzufügen als geeignet erachtet wurde. In der Neuzeit wird das H. nirgends mehr gebaut und findet sich selbst in sehr alten Orgeln nur noch äusserst selten vor. Es scheint zu 5 und zu 2,5 Meterton vorgekommen zu sein. 2.

Harfenschlüssel, dasselbe wie Clavierschlüssel, denn wie bei dem Pianoforte werden die Tonstücke für die Harfe im *G*- und im *F*-Schlüssel aufgezeichnet.

Harfenstimmhammer, s. Stimmhammer.

Harfenuhr nannte man eine grosse Pendeluhr, in deren Gehäuse eine Harfe angebracht war, welche zu bestimmten Zeiten Tonstücke hören liess, die

Digitized by Google

durch das Reissen der Saiten mittelst eines Regierwerkes hervorgebracht wurden. Das leichte Verstimmen der Saiten scheint dies Tonwerkzeug allmälig unbeliebt gemacht zu haben, denn lange schon ist man von dieser Stubenzierde gänzlich abgekommen. 2.

Harfenzug war in früherer Zeit der Name für einen Zug am Pianoforte, der die gewöhnliche Tastatur etwas verrückte und für dieselbe vor den Hämmern oder auch zuweilen über den Saiten befindliche Häkchen einschob, welche die Saiten tönend erregten. Diese Tonzeugung verlieh dem Saitenklange ein Schnarren als Beigabe, das an die Töne der älteren Harfen erinnerte, doch gewiss auch bei diesen nicht gerade schön gefunden wurde. Der Zeitgeschmack empfand sehr bald an diesem Zuge keinen Gefallen mehr und verbannte denselben, wie auch das Harfenclavier (s. d.), aus der Reihe der Tonwerkzeuge. Hin und wieder tauchen wohl noch Aehnliches bezweckende Versuche in anderer Form auf. So wurde 1871 zu Magdeburg auf dem Musikertage eine von London aus importirte eigene Mechanik vorgeführt, die jedem Pianoforte in wenig Stunden einverleibt werden konnte und durch welche das Pianoforte eine Harfe vollkommen ersetzen sollte. Diese Mechanik, welche der Erfinder ebenso wie die Einfügung derselben geheim hielt, scheint, dem Klange nach zu urtheilen, die frühere Mechanik in einer neuen Form gewesen zu sein. Abgesehen davon, dass Metallsaiten einen viel weniger dem Harfenton ähnlichen Klang zu geben vermögen, gelang es selbst durch die Neuheit des Klanges dem Erfinder, der sein Werk im Kreise vieler Sachverständigen klingend vorführte, nicht, für dasselbe ein Interesse wachzurufen. Von einer Kunstanwendung dieser Erfindung hat bis heute auch nichts verlautet. 2.

Harlass, Helena, ausgezeichnete deutsche Sängerin, geboren um 1786 zu Danzig, kam bald nach ihrer Geburt nach München, wo der kurfürstl. Hofmusiker Labik ihre Erziehung übernahm, bis sie um 1801 in ein Nonnenkloster treten konnte, das sie jedoch bald wieder verliess, um, unterstützt durch den Kurfürsten Max Joseph, Gesangstudien bei dem Hofsänger Lasser in München zu machen. Der Schleier, der auf ihrer Abkunft ruht, ist niemals gelüftet worden. Zuerst trat sie in Hofconcerten, dann im Theater in der italienischen Oper auf und behauptete sich ehrenvoll neben den damaligen ersten Gesangsgrössen Münchens, bis sie den königl. General-Secretär von Geiger heirathete und die Bühne verliess. Diese Ehe musste jedoch getrennt werden, und, zum Theater zurückgekehrt, blieb sie unter ihrem ursprünglichen Namen bis zu ihrem Tode, am 21. Octbr. 1818, der erklärte Liebling des Münchener Publicums. Auch in anderen deutschen Residenzstädten, namentlich in Wien, errang sie sich unbedingte Anerkennung; nur in Italien, das sie 1815 besuchte, vermochte sie keinen tieferen Eindruck hervorzurufen.

Harmatios (griech.), ein dactylischer Nomos (s. d.) der alten Griechen, der vom älteren Olympos aus Phrygien erfunden sein soll.

Harmodion (griech.) ist der Name einer Hymne, welche die Athenienser aus republikanischem Patriotismus dem Harmodius zu Ehren sangen, weil derselbe durch Ermordung des Hipparchus 514 v. Chr. den Sturz der Tyrannenherrschaft der Pisistratiden veranlasst hatte. Noch jetzt besitzen wir den Text eines sehr schönen H. in den auf uns gekommenen griechischen Tafelliedern oder Skolien (s. d.).

Harmonica (latein.) ist der Name eines Musikinstruments, das schon über hundert Jahre im abendländischen Musikkreise sich die Gunst vieler Musikverehrer erworben und erhalten hat. Den Namen erhielt dies Instrument durch seinen Erfinder, weil derselbe die einzelnen, wie mehrere gleichzeitig erklingende Töne desselben in einer so innigen, angenehmen Weise die innern menschlichen Gefühlsnerven erregend fand, wie die Klänge keines bis dahin bekannten andern Tonwerkzeugs. Veranlassung zur Erfindung der H. gab das Glasspiel (s. d.), das bereits im 17. Jahrhundert allgemeiner bekannt war, wie eine in Ath. Kircher's »*Phonurgia nova*« von 1673 p. 191 gegebene Abbildung und Be-

Digitized by Google

schreibung desselben beweist. Der Buchdrucker, Physiker, Philosoph und Staatsmann Benjamin Franklin hörte eines Tages, wie ältere Berichterstatter erzählen, einen Irländer, Puckeridge, in einem Wirthshause auf dem Glasspiel zur Unterhaltung der Anwesenden einige Melodien vortragen. Andere, wie Schilling in seinem musikalischen Lexikon, erzählen, dass nicht Puckeridge, welcher, nebenbei bemerkt, 1750 selbst sammt seinem Glasspiel im grossen Brande Londons seinen Untergang fand, die Anregung zu der Erfindung Franklin's gegeben, sondern dass Delaval in London, der 1762 ein Glasspiel mit besonders dazu geeigneten ausgewählten Gläsern öffentlich hören liess, der erste war, von dem Franklin ein derartiges Spiel vernahm. Noch Andere behaupten, ohne es jedoch nachzuweisen, dass Franklin gar nicht der Erfinder, sondern nur der Verbesserer der H. gewesen sei. So viel ist aber gewiss, dass durch Franklin die H. zuerst bekannt wurde und er dem Bau derselben eine besondere Sorgfalt zugewandt hat. Interessantes darüber bietet ein Brief an den Pater Beccaria in Turin, der in Franklin's, von Binzer 1829 ins Deutsche übersetzten Werken, in welchen Werken auch sonst noch Manches, was den Verfasser als mit der Musik wohlvertraut legitimirt, sich vorfindet.

Man weiss, dass Franklin selbst eine H. derartig gebaut hat, dass er Glasglocken im Centrum mit runden Löchern versah und, ihrem Klange nach geordnet, auf eine horizontale, drehbare Stange so ineinandergeschoben befestigte, das nur deren Ränder in Etwas über Fingerbreite dem Auge sichtbar waren. Vermöge eines Schwungrades, das mit der Stange in Zusammenhang stand und mit dem Fusse in Bewegung gesetzt wurde, drehte der Spieler die Glocken sich zu und legte seine angefeuchteten Fingerspitzen auf den freistehenden Rand derjenigen Glocken, welche er tönend zu erregen beabsichtigte. Die Glocken hatten je nach ihrem Klange eine besondere Farbe: *c* war roth, *d* orange, *e* gelb, *f* grün, *g* blau, *a* indigofarbig und *h* violett, die sich bei der Octave wiederholte. Man sieht hierin die Farbenscala verwerthet. Alle durch Obertasten beim Piano gegebenen Klänge, die sogenannten Halbtöne, gab Franklin durch weisse Glocken.

Genauere Beschreibung der von Franklin selbst oder derselben nachgefertigten H. findet man mit auch ohne Abbildung im Hannover'schen Magazin von 1766, in Hill, Nachrichten Bd. I. S. 71, in Forkel's musikal. Almanach für Deutschland 1782 S. 30 und in Göking's Journal für Deutschland. »Die Vorzüge dieses Instruments« schreibt Franklin selbst, »sind: seine Töne sind so sanft, dass sie mit keinem andern verglichen werden können; seine Töne können nach Belieben an- und abgeschwellt werden, indem man den Finger stärker oder schwächer auf die Gläser setzt; man kann sie nach Willkühr aushalten, und wenn das Instrument einmal gestimmt ist, darf es nie wieder gestimmt werden. Zur Ehre Ihrer musikalischen Sprache habe ich von ihr den Namen dieses Instruments hergenommen und heisse es Harmonica.« Berichtet wird ferner, dass Franklin im J. 1763 die erste H. vollendet und selbst dasselbe im engeren Familienkreise fleissig gespielt habe. Geschichtlich sicher ist, dass eine Miss Davis (s. d.), eine Anverwandte Franklin's, von demselben eine H. zum Geschenk erhielt, sich bald die virtuose Behandlung derselben aneignete und seit 1764 in London sowie auf grossen Kunstreisen in vielen Concerten dies Instrument dem Urtheile des grösseren Publicums unterbreitete und die stürmischste Anerkennung erntete.

Die Art der Tonzeugung bei diesem Instrument durch Theile des Menschenkörpers, die Fingerspitzen, unmittelbar bewirkt, die je nach der innigeren oder weniger innigen körperlichen Anlehnung derselben an die Glocken die Intensität des Tones schafft, verleiht dem Klange der H., die in ihren Beitönen sich als denen der Menschenstimme sehr ähnlich ergiebt, eine nervenerschütternde, den fabelhaften Sirenenklängen innewohnend gedachte ähnliche Gewalt, welche Gewalt dem Hörer einen andauernden Genuss derselben gesundheitsgefährlich macht. Die Macht der H.klänge wirkt auf manche Menschen, vor-

zugsweise Frauen, so gewaltig, dass schon ein einziger in gefühltester Weise erzeugter Ton eine Ohnmacht hervorzurufen vermag. Gefährlicher als dem Hörer wird aber dem H.spieler selbst eine anhaltende Ausübung seiner Kunst. Jedenfalls wirkt die Glasvibration in direkter innigster Weise durch die Fingerspitzen auf das Nervensystem noch angreifender, als die durch den Gehörssinn, diesem zartesten Gewebe des Menschenkörpers; der Spieler erduldet nun gleichzeitig beide Einwirkungen auf seine Nerven, die in gespanntester Geistesanstrengung über die erscheinenden Klänge wachen, dass sie dem Selbstempfinden gemäss sich geben und ist dem angemessen die Folge. Ein Beleg hierfür zeigt sich darin, dass alle Virtuosen, welche vorzugsweise die H. spielen, bald dies Spiel aufgeben müssen, wenn sie nicht nervös ruinirt werden wollen. Miss Davis z. B. zog sich schon in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts ganz ins Privatleben zurück, hat also höchstens zehn Jahre nebenbei nur sich dem H.spiel widmen können.

Trotz dieser Gesundheitsfährlichkeit verlockten die Sirenenklänge der H. dennoch viele Hörer dazu, sich selbst mit dem Spiele derselben zu befassen. Natürlich mussten bei der grossen Beliebtheit des H.spiels bald Anstrengungen platzgreifen, welche Vielen dasselbe so leicht als möglich zugänglich zu machen sich zur Aufgabe stellten und vor Allem die Gefahren desselben zu verringern suchten.

Die erste derartige Erfindung bezweckte, Vorrichtungen zu treffen, die die direkten Vibrationseinflüsse der Glasglocken auf den H.spieler unmöglich machten. Jos. Ph. Frick, ehemaliger Hoforganist des Markgrafen zu Baden-Baden und später als Musiker zu London wirkend, war einer der Ersten, der sich nach Miss Davis durch öffentliche Vorführung und Behandlung der H. einen Namen machte. 1769 machte er mit der H. eine Kunstreise durch Deutschland. Derselbe war auch der Erste, welcher über Mittel nachdachte, die Tonzeugung der Glasglocken mittelbar zu bewerkstelligen, und zwar wo möglich in einer der ursprünglichen Tonzeugungsweise nahekommenden Art. Indem er nun Menschenhaut als nothwendiges Reibungsmaterial erachtete, baute er eine Tastatur, vermittelst der er mit einem feuchten, der Menschenhaut ähnlichem Stoffe überpolsterte Hölzchen nach Ermessen auf die rotirenden Glocken niederzudrücken vermochte. Diese Erfindung scheint jedoch keine weiteren Erfolge erlebt zu haben, denn man weiss fast nichts weiter darüber. Die Fährlichkeit des H.spiels scheint jedoch selbst Frick in alter Weise sich genaht zu haben. Er hat somit entweder selbst nicht Gebrauch von seiner Erfindung gemacht, oder er hat in ihr keinen Schutz gefunden. Biester berichtet nämlich in der Berliner Monatsschrift, dass Frick wegen der nervenerschütternden Eigenschaft des H.spiels seit 1786 dasselbe gänzlich aufgegeben habe und zu London müssig lebe.

Das Wohlgefallen an der H. verbreitete sich aber trotzdem immer mehr im abendländischen Musikkreise und führte nicht allein zu neuen Anstrengungen, die Tonzeugung indirekt hervorzubringen, sondern auch dazu, andere feste Körper in gleicher Weise als Tonquellen anzuwenden. Einen Namen in dieser Beziehung machte sich der Abt Mazzuchi. Forkel meldet in seinem Almanach von 1782 und in seiner Bibliothek (1779) über die Anstrengungen desselben Folgendes: Die Glocken seiner H. befestigte Mazzuchi in ursprünglicher Art auf einer Stange, die er innerhalb eines Kastens von ungefähr 0,6 Meter Länge anbrachte, dessen Breite sich nach dem Durchmesser der Glocken richtete. Die Weite der Glocken von einander, sowie die Stellung des Kastens zum Spieler betrachtete der Erfinder als unwesentlich und überliess die Bestimmung hierüber dem Ermessen des Disponirenden. Den Ton entlockte Mazzuchi den Glocken mittelst eines Violinbogens und wandte deren bei einem Instrumente zwei oder noch mehrere an. Die Haare der Bogen wurden mit einer Masse, aus Colophonium und Terpentin oder Wachs oder auch nur aus Seife bestehend, bestrichen. Der durch diese Tonzeugungsart gewonnene Klang war

Digitized by Google

sanft und angenehm, und es sprachen auch alle Glocken gleichmässig an, selbst diejenigen, welche durch die Finger schwer oder gar nicht zur Ansprache gebracht werden konnten. Nicht zufrieden damit, Glasglocken als tönende Körper in der H. zu verwenden, fertigte er auch solche Instrumente an, die je einzeln verschiedene Metallglocken führten; selbst hölzerne benutzte er zu einer H. Der Ton letzterer soll sich dem der Flöte, also fast ohne Beitöne ziemlich gleich ergeben haben. Auch diese wirklich beachtenswerthen Bestrebungen Mazzuchi's aber erfreuten sich weder der Anerkennung noch der Pflege, sondern man fertigte die H. entweder wie gewohnt oder griff wieder auf die ursprüngliche Bauart dieses Tonwerkzeugs und die Tonerregungsart der Glasglocken mit Ausschluss jedes andern Materials als Tonkörper zurück.

Da nun die H., trotz ihres hohen Preises, allgemein begehrt wurde, so fanden sich bald Musikkundige, die aus der Fertigung solcher Instrumente einen Beruf machten, und einige derselben fühlten sich auch getrieben, kleine Verbesserungen bei ihrem Fabrikate anzubringen. Unter allen diesen hat sich in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts Jos. Aloys Schmittbauer, Kapellmeister des Grafen von Baden, mit Glück bekannt gemacht und wird selbst noch heute musikgeschichtlich beachtet, trotzdem er weiter nichts zur Verbesserung der H. beitrug, als dass er die Glocken seines Fabrikats aus Krystallglas fertigte und seinen Instrumenten einen Tonumfang von *e* bis f^3 chromatisch verlieh, welcher Umfang sonst diesen Tonwerkzeugen noch nicht gegeben worden war. Mit zu Schmittbauer's verbreitetem Rufe trug wohl auch noch seine eigene Tüchtigkeit in der Behandlung der H. bei, sowie seine Verdienste als Lehrer vorzüglicher Schüler. Die Erfolge, welche z. B. Frau Kirchgassern und seine eigene Tochter errangen, waren in ihrer Zeit ausserordentliche zu nennen. Ausserdem wäre über Schmittbauer noch zu bemerken, dass er die Annahme: dass das H.spiel gesundheitsgefährlich sei, durch sein Leben nicht bestätigt hat. Von seinem 54. Lebensjahre an bis ins hohe Alter hin (er starb 1809 im 91. Lebensjahre) erfreute er sich und andere durch sein H.spiel. Ob dies seinen Grund darin hatte, dass Schmittbauer erst in den reiferen Mannesjahren das H.spiel erlernte und pflegte, oder darin, dass er eine ausnahmsweise starke Nervenconstitution besass, ist nicht bekannt. Seine Verbesserungen der H., Anwendung von vorzüglichstem Stoff zu den Glocken und Vergrösserung des Umfangs, wurden allmälig Gesetz und erfreuten sich jederzeit einer Beachtung und Fortbildung.

Viel mehr Aufsehen aber als alle bisherigen Verbesserungen der H. machten mehrere sich fast gleichzeitig in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts verbreitenden. Ein für gewöhnlich in Petersburg sesshafter deutscher Mechaniker, Hessel, erfand 1785 in Berlin, mittelst einer Tastatur die Glocken der H. zu behandeln und nannte diese seine Erfindung: Clavier-Harmonica. Sein Instrument, dem er die Gestalt eines kleinen Schreibpultes verlieh, zeigte auf drei nebeneinander sich befindenden Stangen die Glasglocken, welche ein Tonreich von vier Octaven, *G* bis g^3, vertraten, die durch einen Fusstritt bewegt wurden. Die Tastatur des Instruments befand sich an der linken Seite desselben. Der Glockenkasten konnte offen oder verdeckt beim Spiel gehalten werden. In ersterem Falle erklang der Ton der H. hell, dem wirklichen H.ton ähnlich, im andern mehr dem einer gedeckten Orgelpfeife oder, wie man meinte, einer Gambe (s. d.) gleich. Durch die Tasten konnte ein beliebiger Druck auf die Glocken ausgeübt werden, der der Modification, welche durch die Fingerspitzen erreichbar, ziemlich nahe kam. Die Ton-An- und Abschwellungen waren somit durch diese Verbesserung dem Instrumente als zu eigen erhalten, wenn auch diese Tonzeugung sich nicht in so vollendeter Art als die ursprüngliche ergab. Der einzige sich kund gebende grössere Nachtheil dieser Verbesserung soll gewesen sein, dass die Ansprache der Glocken sich oft mangelhaft erwies. Diese Clavier-H. erfreute sich jedoch überall einer enthusiastischen Aufnahme.

Digitized by Google

Berlin scheint um diese Zeit der Ort gewesen zu sein, wenn man die hier angestrebten Verbesserungen der H. als Zeichen hierfür gelten lassen will, in welchem dies Instrument die meisten Verehrer aufzuweisen hatte. Wahrscheinlich durch obenerwähnte Verbesserung der H. angeregt und besonders getrieben, den Nachtheil der Hessel'schen Clavier-H., die Unzuverlässigkeit der Tonangabe u. s. w. zu beseitigen, fühlte sich der Berliner Tonkünstler Röllig (s. d.) zu einer selbstständigen Verbesserung der H. veranlasst, mit der er 1786 hervortrat. Eine genaue Beschreibung nebst Abbildung steht in Biester's Berliner Wochenschrift vom J. 1787, die Professor Cramer im 2. Jahrgange seines Magazins der Musik S. 1389 wörtlich abgedruckt hat.

Nach der Abbildung zu urtheilen, hängt die linke, schwere Seite des Kastens, wo sich die Bassschaalen befinden, in seidenen Schnüren. Diese Schaalen selbst hängen auf einer und derselben Welle, so dass man sie nach Belieben mittelst einer Tastatur oder den blossen Fingern behandeln kann. In Bezug auf die leichte Kennzeichnung der Töne hielt Röllig es für besser, die bisher mehr oder weniger noch gebräuchliche Kennzeichnungsart Franklin's zu beseitigen. Er gebrauchte zu seinem Instrumente nur weisse Glocken, indem er andere Färbungen derselben als nachtheilig für den Ton erachtete, und gab den sogenannten Halbtonglocken goldene Ränder. Ueberhaupt suchte er so viel als möglich congruente Glocken zu erhalten und bereiste zu dem Zweck die berühmtesten Glashütten. Die Kunst der Glasfabrikation ist jedoch bis heute noch nicht so weit vorgeschritten, dass überall gleichdicke und gleichgebogene Glocken geschaffen werden könnten. Von Röllig's Werken mag hier erwähnt werden ein Fragment »über die Harmonica« (Berlin, 1787). Röllig selbst war ein sehr geschätzter Virtuose auf seinem Instrument, wie die Urtheile des Kapellmeisters Naumann und des Kapellmeisters Schulz in verschiedenen Zeitschriften darthun, und er war auch, wie man aus seinen 1789 bei Breitkopf in Leipzig erschienenen »kleinen Tonstücken für die Harmonica« sieht, der Begründer einer Literatur dieses Tonwerkzeugs. Die Verbreitung, welche Röllig's H.verbesserung davontrug, hat Viele verleitet, ihn als den Erfinder der durch Tastatur behandelten H. anzusehen.

Von einem andern Berliner Virtuosen, Dussik, wird um dieselbe Zeit berichtet, dass er Kunstreisen mit einer Tastenharmonica in Deutschland machte und 1785 überall die Aufmerksamkeit der Kunstkenner auf sich zog. Nach der Beschreibung des Instruments war dies entweder eine Hessel'sche Clavier-H. oder eine nach dieser selbst construirte. Es heisst über dieselbe: »Sie war von der gewöhnlichen H. durch nichts unterschieden, als dass sie die Glocken durch einen Fusstritt, der durch eine Schnurre mit ihnen verbunden war, in Bewegung setzte, und dass die Glocken statt an einer, an drei Wellen nebeneinander liefen, um sie wegen der Tasten näher beisammen zu haben.«

Noch wird erwähnt und zwar von Müller in seiner historischen Einleitung im zweiten Theile S. 140, dass der Organist und Orgelbauer D. F. Nicolai zu Görlitz eine H. mit Claviatur baute. Ob er dieselbe nach Hörensagen fertigte oder selbstständig erfunden hat, ist nicht erwähnt. Bis heute hat jedoch Nicolai's Bemühung nirgend sonst Beachtung gefunden. — Mehr in jener Zeit die Aufmerksamkeit von Sachkennern in Anspruch nehmend erwies sich die Verbesserung der H. durch den französischen Instrumentbauer Deudon. Derselbe führte 1787 der Akademie der Künste zu Paris eine Tasten-H. zur Begutachtung vor, die in der ursprünglich Franklin'schen Art gebaut war. Die Verbesserung bestand nur in der Tonerregungsart. Man wandte nämlich dabei einen feuchten Tuchstreifen an, der zwischen den Clavesenden und den Glocken placirt war. Hierdurch vermied Deudon die direkte Einwirkung der Glasvibration auf die Fingernerven und soll in präcisester Art einen volleren Ton aus den Glocken gezogen haben, als dies ohne Tuchstreifen möglich gewesen wäre. Ausserdem hatte Deudon seine H. mit einem Verschiebungszug, Trans-

Digitized by Google

porteur von ihm geheissen, versehen, der das Spiel in verschiedenen Tonarten durchaus leicht machte. Wer in *C-dur* und *A-moll* spielen konnte, vermochte alle anderen Tonarten zu behandeln, denn er bewegte den Zug entsprechend; der neue Grundton erhielt die Stelle des alten unter der Tastatur und die Applicatur war wie in *A-moll* oder *C-dur*. Trotz aller dieser Vorzüge, trotz der warmen akademischen Empfehlung dieser H. und trotz der angestrengten Bemühungen Cousineau's um deren Verbreitung (vgl. *Calendr. mus. univ.* 1789 p. 4) hat diese H. es doch nicht vermocht, sich allgemeine Anerkennung zu erringen.

Noch um die Verbesserung der Tasten-H. suchte sich der ordentliche Professor der Musik, Heinrich Klein zu Pressburg, ein Verdienst zuzuwenden. Er hielt es für geboten, dass, um einer präcisen und edeln Tonzeugung sicher zu sein, die kleineren Glocken sich öfter um ihre Axe drehen mussten als die grösseren. Um dies zu ermöglichen, befestigte Klein die Glocken auf drei verschiedenen Wellen, die er mittelst einer Drehscheibe so regierte, dass die die grössten Glocken tragende Welle eine Umdrehung machte, wenn die, auf der die kleinsten sich befanden, drei und die mit den mittleren vier ausführten. Zur Tonerregung verwandte er kleine Stückchen gewöhnlichen Badeschwamms, welche auf kleine Polster von Rosshaaren oder Filz an den Tangenten befestigt waren. Dieselben wurden vor und während des Spiels feucht erhalten. In der äussern Form unterschied sich diese H., welche das Tonreich von *F* bis f^3 vertrat, nicht von der bisher gebräuchlichen; dieselbe war die eines Schreibpultes. Eine mehr auf die Einzelnheiten dieses Tonwerkzeugs eingehende Beschreibung desselben findet man im ersten Jahrgange der Leipz. allgem. musikal. Ztg. von 1799, No. 42 S. 675.

Noch mag erwähnt werden, dass die stete Zähigkeit und Schwerfälligkeit der H.töne, trotz der grossen eigenthümlichen Schönheit derselben, doch bald als nicht vollkommen geeignet für Kunstzwecke gefühlt wurde. Der Zeitgeschmack forderte schon Tonwerkzeuge, die in schnellerer und langsamerer Weise ihr Reich zu Gebote zu stellen vermochten, um im Concertsaal dauernd zu erbauen. Um auch diese Vollkommenheit der H. zuzuwenden, sind Anstrengungen gemacht worden. Die Erfahrung, dass die H.klänge selbst nicht in einer Weise zu schaffen waren, die diese Kunstansprüche zufrieden zu stellen vermochten, sowie die, dass diese Klänge denen einer Flöte sehr nahe kamen, führte den Dr. Wilh. Chr. Müller, Musikdirektor am Dom zu Bremen, in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts darauf, die gewünschte Tonflexibilität durch Täuschung zu erzielen. Er vereinigte eine gewöhnliche H. mit einem **Flötenregal** (s. d.) und nannte dies Tonwerkzeug: **Harmonicon** (s. d.).

Eine abermalige Verbesserung der H. erreichte ein gewisser Krassa oder Grassa im J. 1798, die darin bestand, dass derselbe einer Tasten-H. ein Pedal zufügte, das er mit dem linken Fusse spielte. Des Namens Krassa giebt es nun aber wahrscheinlich zwei H.virtuosen, die in jener Zeit an verschiedenen Orten Aufsehen erregten. Der eine wirkte zu Paris und liess sich 1796 im *Lycée des arts* auf einer von ihm vervollkommneten H. hören, die er *»Instrument du Parnasse«* nannte und für seine virtuose Leistung und Instrumentverbesserung ausser einer pompösen lobenden Anerkennung eine goldene Medaille erhielt. Die Ansichten jedoch über den Werth dieses Tonwerkzeugs waren sehr getheilt. Der andere Krassa soll, nach dem Bericht im ersten Jahrgange der Leipz. allgem. musikal. Ztg. von 1799, No. 26 S. 404, im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu Madrid Priester an der Spitalkirche gewesen sein, Krassa oder Grassa geheissen haben und aus Böhmen gebürtig gewesen sein. Von diesem allein wird berichtet, dass er der Tastenharmonica ein Pedal zufügte. Die Vermuthung, dass beide Virtuosen eine und dieselbe Person gewesen, ist schwer anzunehmen, und Beweise haben sich bisher nicht auffinden lassen.

Digitized by Google

Auch eine Schule, aber auch nur eine wurde für die H. geschrieben. Dies ist die von J. C. Müller verfasste »Anleitung zum Selbstunterrichte auf der Harmonica« (Leipzig, 1788). Und von der Literatur über die H. wären nur noch ausser den schon erwähnten Schriften die Aufsätze in: Halle's natürlicher Magie III. Bd. S. 173 und Vollbeding's »Archiv nützlicher Erfindungen und Entdeckungen«, 1792, S. 189 und Suppl. 82 anzuführen. Mit dem 18. Jahrhundert endet auch die beinahe leidenschaftlich zu nennende Sucht, Verbesserungen der H. zu erzielen, gänzlich und man findet nach einigen Ruhejahren in der Folge immer mehr sich die ursprüngliche Franklin'sche Form und Spielart der H. wieder Bahn brechen. Dies hatte in der Kunstentwickelung seinen Grund. Der Zeitgeschmack, welcher zur Erfindung des Harmonicon führte, steigerte sich immer mehr und mehr mit der Zeit und war wohl mit der Hauptgrund, dass die H., welche sich nur als geeignet erwies, die schwärmerischsten schwermüthigen Gefühle auszudrücken, bis in das Kämmerlein der vorzüglich nur in Tonschwellungen empfindenden Laien zurückgedrängt wurde.

Mit der Eisenbahnzeit zog ins Abendland ein Virtuosenthum, das Sinnigkeit im Tonleben auf die Dauer verbannte und somit anhaltend H.klänge gar nicht zu gebrauchen vermochte: die Ausgeschlossenheit dieses Tonwerkzeugs aus dem Concertsaal wurde stereotyp. Erst in allerjüngster Periode tauchen hie und da einzelne Tonschwellungen verehrende Schwärmer auf und suchen im Concertsaal für diese Kunstspecies einen Boden zu gewinnen, doch noch immer scheint die H. nur den Kunstansprüchen einiger Naturen anhaltender genügen zu können. Bemerkenswerth ist dabei nur, dass alle versuchten Verbesserungen der H. bei Seite geworfen wurden und Franklin's Tonerzeugungsart als die einzig richtige wieder zu Ehren kam. Weniger, wie man zuerst annahm, das Reibungsmaterial, die Menschenhaut, scheint nothwendig zu sein, die Tonstärkenveränderungen so reichhaltig zu gestalten, als das Polster und dessen Beschaffenheit. Die Finger der Menschen haben an der Spitze, den Nägeln entgegengesetzt, eine eigene polsterartige Erhöhung, die beim Druck auf die Glocke angewandt wird. In dem Zustande dieses organischen Polsters und dessen sachgemäss höchster Verwerthung scheint das Geheimniss der Tonbildung seinen Hauptsitz zu finden. Die in nächster Nähe dieses Polsters, gedeckt vom Nagel, befindliche Gefühlsnervenansammlung schliesst in sich, wie die Gefahr für den Organismus, so auch wohl die Möglichkeit der schnellsten Abwägung der geschmackvollsten Tonbildung.

Ausser dieser Annahme fanden sorgfältige Beobachter der H.töne, dass eine vollendetst gefühlte Klanggabe nur durch in Dicke wie Gestaltung vollkommen gleich regelmässig geformte Glocken zu erzielen wäre. Da, wie erwähnt, auch heute noch nicht die Glasfabrikation so weit gelangt ist, mit Sicherheit diesen Ansprüchen genügen zu können, so sind diese nur durch sorgfältigste Auswahl annähernd zu erhalten. Jede Unterschiedlichkeit der Glasglocken aber hat, wie die Wissenschaft lehrt, eine wirkliche tonbeeinflussende Wirkung. Die Schwingungen der Glocken sind transversal, d. h. die einzelnen Abtheilungen derselben bewegen sich pendelartig gegen die Axe der Glocke und von derselben fort. Zamminer in seiner »Akustik« schliesst daraus, dass wahrscheinlich durch den tangentialen Druck des Fingers die Glockenwand aus- und einwärts gebogen wird. Was hierbei durch die Fortbewegung des Fingers bewirkt wird, der Umlauf der Knotenlinien nämlich, stellt sich bei dem Geläute der Glocken in ähnlicher Weise von selbst her, wie man dies auch bei schwingenden Kreisscheiben an dem Fortrücken des Sandes beobachten kann. Das eigenthümliche Summen der Glocken beim Abklingen, das abwechselnde Anschwellen und Abnehmen der Tonstärke hat keine andere Ursache, als das Rotiren der Knotenlinien, welche einander folgend an der Richtung, in welcher das Ohr den Schall empfängt, vorüber wandern. Da nun eine ungleiche Gestaltung in der Masse wie in der Kugelfläche einer Glocke un-

Digitized by Google

gleiche Pendel und ungleiche Rotirung der Knotenlinien ergeben müssen, so ist die vollendetst gefühlte Tongabe nur mit vollendetst geformten Glocken selbstredend möglich.

Wenn nun auch im neuen Jahrhundert die Verbesserungsversuche der H. nicht fortgesetzt wurden, so ist doch ein Einfluss der Erfindung der H. überhaupt auf die abendländische Musik nicht abzuleugnen. Derselbe machte sich besonders kenntlich durch Erfindung von Musikinstrumenten, die der Tonerzeugungsart und Unverstimmbarkeit der H. ihre Entstehung verdanken. Wir nennen in dieser Beziehung nur Chladni's Euphon (s. d.) 1791 und Clavicylinder (s. d.) 1799; Rieffelsen's Melodicon (s. d.) 1800 und 1803; Franz Leppich's Panmelodicon (s. d.) 1810; Buschmann's Uranion (s. d.) 1810 u. A. Ferner bemerkt man diesen Einfluss auch noch in der Benennung mancher anderer Tonwerkzeuge. So nennt man z. B. die Stiftgeige: Stahlharmonica (s. d.), die Aeoline: Physharmonica (s. d.), die Maultrommel: Mundharmonica (s. d.) etc. In gleichem Verhältniss zur H. befinden sich auch das Kinderinstrument: Glasstabharmonica, die Zieh-, Holz- und die Steinharmonica, deren Beschaffenheit deshalb auch in den entsprechenden Specialartikeln dargestellt ist.

Blicken wir nun noch auf die moderne H., so finden wir, dass dieselbe gewöhnlich einen Umfang von *c* bis c^4 erhält, und dass die grösste Glocke derselben einen Durchmesser von ungefähr 26 und die kleinste einen von 7,8 Centim. hat. Die Glocken, welche die diatonischen Klänge geben, sind gewöhnlich von Milchglas, und die, welche die sogenannten Halbtöne geben, von grünem. Diese Glocken sind in einem hölzernen Kasten von 1 bis 1,3 Meter Länge und 0,5 Meter Breite, auf einer eisernen Welle befestigt, ineinandergeschoben befindlich, so dass sie fürs Auge einem Glaskegel ähneln, dessen Basis links und dessen Spitze rechts ist. Durch eine über Rollen gehende Saite oder einen Lederriemen ist die Welle mit einem Schwungrade, welches durch den rechten Fuss mittelst eines Tritts in angemessene Bewegung gesetzt werden kann, in Zusammenhang.

Man sieht hieraus, dass die moderne Gestalt der Urform fast gleich ist. Der Spieler muss, ehe er an das Spiel geht, seine Hände sorgfältig durch Waschen von Fett und Schweiss befreien. Am besten bewirkt dies ein nachträgliches Trocknen der Hände in Kleie. Nachdem man nun die Glockenränder mit einem nassen Badeschwamm überstrichen und durch den Tritt in sanfte Rotirung gegen den Spieler gebracht hat, legt man das angefeuchtete erste Glied des gestreckten Fingers mit dem Polster auf die Glocke, welche man zum Tönen bringen will. Je nach dem schnelleren oder langsameren Rotiren der Glocken und dem sanfteren oder stärkeren Druck mit dem Finger auf dieselbe ergiebt sich dem Willen des Spielers gemäss die Tonnüancirung. Auch die Behandlung in Franklin'scher Zeit wird schwerlich von der der Neuzeit abgewichen haben. In Bezug auf die für die H. zu wählenden Tonstücke hat man gefunden, dass man nur solche wählen muss, die lang dauernde Töne und diese, wo möglich, in nicht strengem Takt fordern, und dass sich auf der H. es am dankbarsten ergiebt, wenn die Harmonie dieser Tonstücke in zerstreuter Lage genommen wird.

Was nun endlich noch die Gesundheitsgefährlichkeit des H.spiels anbetrifft, in Betreff deren sich Rochlitz schon verpflichtet fühlte, besondere Regeln aufzustellen, welche diesen Spielern als Gesetze zu empfehlen wären, so seien hier noch die vorzüglichsten Gesetze aufgezeichnet. Vor allen Dingen wäre nervenkranken Personen das H.spielen durchaus zu untersagen. Nervenschwachen wäre zu empfehlen, nur selten sich dieser Beschäftigung hinzugeben, Nervenstarken hingegen, in schwermüthiger Stimmung nur heitere Tonstücke auszuführen und zur Nachtzeit womöglich niemals dieser Kunst obzuliegen, da zu dieser Zeit das ganze Nervensystem des Menschen ausserordentlich sensibel und somit leicht zu schädigen ist. Befolgt man diese Regeln, so wird das

Digitized by Google

H.spiel nicht mehr und nicht weniger schädlich auf den Organismus des H.-spielers wirken als Alles, was überhaupt unsere Empfindung stark aufregt.

C. Billert.

Harmonicello (ital.) nannte Johann Carl Bischoff, Kammermusiker zu Dessau, ein von ihm erfundenes Tonwerkzeug, das dem Violoncell (s. d.) ähnlich gebaut war. Der Bezug (s. d.) desselben, in dem es sich eben hauptsächlich nur vom Violoncell unterschied, bestand aus fünf Darmsaiten, unter denen sich zehn Drahtsaiten befanden, welche nicht allein durch Mitklingen die Klangfarbe der Darmsaitenklänge bereicherten, sondern auch auf einem eigenen Griffbrette besonders behandelt werden konnten. Nach Mittheilungen in Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 in dem Artikel Johann Carl Bischoff soll die Bereicherung dieses Instruments mit Stahlsaiten älteren ähnlichen Einrichtungen nachgebildet sein, doch sollen Nachrichten, welche von unter dem Stege desselben noch befindlichen Stahlstäben sprechen, nur erfunden sein, um das Interesse für dies Instrument zu erhöhen. Zuerst soll von Bischoff das H. in Hamburg im J. 1797 öffentlich vorgeführt sein; dasselbe hatte damals jedoch, nach der Beschreibung, nur drei Darmsaiten. Der Aufsatz des Professors Siebigk im dritten Jahrg. der Leipz. musikal. Ztg. S. 366 jedoch giebt die ganz oben gemachte Beschreibung desselben als die des vollendeten H.'s und ist deshalb die mit drei Darmsaiten wohl nur als eine Entwickelungsform desselben zu betrachten. Es scheint, als ob ausser dem Erfinder Niemand sonst Gebrauch von diesem Tonwerkzeug gemacht habe, und es wird deshalb wohl schwerlich noch ein Exemplar desselben irgendwo zu finden sein. Wenn dies Auftauchen von Erfindungen im Bereiche der Instrumentbaukunst, deren Beschreibungen, wie z. B. obige, häufig manches dunkel lassen, bisher im Allgemeinen fast gar nicht beachtet worden ist, und wir es erleben, wie in der Gegenwart Viele in diesem Felde Denkende ihre besten Lebensjahre oft daran setzen, um längst abgethane Musikinstrumente neu zu entdecken, so wird man zu der Frage gedrängt: Wann wird der Staat endlich eine Sammlung der noch vorhandenen alten Erfindungen zu veranstalten suchen, um in einem Museum systematisch geordnet Allen dieselben zugänglich zu machen? Manches noch vorhandene derartige Tonwerkzeug könnte vor gänzlichem Untergange bewahrt werden. Man sehe in dieser Beziehung »Echo« Jahrg. 1870 den Aufsatz »Musik und Museen« in der Beilage der Nummern 23 bis 31. 2.

Harmonichord nannten die Mechaniker und Tonkünstler F. und C. Kaufmann in Dresden ein von ihnen ungefähr ums J. 1810 erfundenes Tonwerkzeug, das sich als Spätling jener Instrumentgattung im 18. Jahrhundert ergiebt, bei der man Saiten durch Reibung erklingen liess und die Reibung mittelst einer Tastatur bewirkte. Siehe Bogenclavier und die dem ähnlichen Instrumente, welche die Streichinstrumente ersetzen sollten. In der äussern Form ist das H. einem aufrechtstehenden Flügelfortepiano gleich, dessen abgestumpfte Dreieckspitze zur Linken des Spielers befindlich ist. Der Bezug des H. besteht aus Drahtsaiten, die über einem Resonanzboden ausgespannt sind. Die Claviatur desselben ist jeder andern gleich gebaut. Der Deckel über der Claviatur, sowie beide Seitentheile über derselben sind walzentheilförmig, wie die Ueberwölbung der Schreibplatte eines Cylinderbüreaus, gestaltet. In diesen walzentheilförmig gestalteten Instrumenttheilen befindet sich der eigentliche Tonerregungsmechanismus. Die Tasten drücken einen mit Leder überzogenen rotirenden Cylinder, dessen Belederung mit Colophonium durcharbeitet ist, nach Wunsch des Spielers gegen die zum Erklingen zu bringende Saite. Je nachdem die Modification des Fingerdruckes auf die Taste wirkt, wird der Cylinder gegen die Saite gedrängt und lockt den Ton derselben stärker oder weniger stark und in der gewünschten, dem Ab- und Zunehmen des Druckes entsprechenden Art hervor. Die Rotirung des Cylinders wird durch Hebel, welche mit den Füssen getreten werden, bewirkt, indem diese ein Schwungrad in Gang setzen. Hebel wie Schwungrad befinden sich unterhalb der Tastatur.

Digitized by Google

Auf beiden Seiten nämlich unterhalb der Tastatur hat das H. eine spindartige Ausstattung bis zum Boden hin gehend, die in der Mitte nur eine Oeffnung zeigt, in der sich die Fusstritte befinden. Die rechte Spindseite ist leer und wird gewöhnlich als Notenkasten in Gebrauch gezogen; die linke birgt das Schwungrad.

Gleich nach Erfindung des H. machten die Erfinder mit demselben eine grössere Reise durch Deutschland, auf welcher sich der Sohn zugleich als Virtuose auf dem neuen Instrumente zeigte. Nach der Reise erst gingen die Erfinder an die Erbauung eines zweiten H.'s, das in Bezug auf Ton vorzüglicher sich ergeben haben soll; besonders soll es, ausser einem allgemein kräftiger und voller zu nennenden Klang, eine weniger spitz klingende Höhe gehabt haben. Ueberhaupt scheint das H. in der Reihe der von Kaufmann (s. d.) erfundenen und cultivirten automatischen Musikinstrumente nur einen Bruchtheil des Ganzen gebildet zu haben, und nichts deutet auf die Absicht der Erfinder, dieses Instrument dem allgemeinen häuslichen oder künstlerischen Gebrauch zu widmen. Diese Absonderung in der dem Erfinder eigenen Sammlung besonderer, meist mit mechanischen Einrichtungen versehenen Tonwerkzeuge, verschaffte dem H. eine von der Pflege Kaufmann's abhängig sich gestaltende Wirkungszeit, die sich bis zu den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts hin öfter bemerkbar machte. Man lese in dieser Beziehung die betreffenden Artikel der Petersburger Zeitung No. 24 vom J. 1838 und No. 36 desselben Jahrg. der Jahrbücher für Musik und ihre Wissenschaften nach. Hier sagt der Verfasser, Hofrath Dr. Schilling, u. A.: »Nichts Sangreicheres lässt sich denken, nicht beschreiben lässt sich der Eindruck — ein Sphärengesang! nur erwarte man nicht die Künste heutiger Virtuosität zu hören, dessen ist das H. in seiner musikalischen Himmelsreinheit nicht fähig. Dem schönen, reinen, heiligen Traume der Cherubim-Chöre nur dient es und vermag es zu dienen.« In wie weit solche überschwängliche Auslassungen begründet sind, lässt sich kaum noch untersuchen, doch so viel ist gewiss, dass bis heute in der abendländischen Kunst sich das H. keine bleibende Stellung errungen hat. 2.

Harmonici (latein.) oder Harmoniker ist ein Beiname der Anhänger des Aristoxenos, welche, im Gegensatze zu den Canonici genannten Anhängern des Pythagoras, bei Beurtheilung der Tonverhältnisse dem Gehör den Vorrang vor der Rechnung einräumten. »*Et qui quidem Pythagorae placidis addicti erant, vocabantur Canonici, quod musicae sonos ad proportionis sive rationis canonem rigide examinarent. Qui vero Aristoxenum sequebantur, Harmonici, quod auribus in harmonia judicanda plus fiderent, quam rationi.*« (Vgl. Calvisius, *Exercit. II.*, 1600, pag. 92.)

Harmonicon nannte Dr. W. Chr. Müller, Vorsteher einer Erziehungsanstalt in Bremen und Musikdirektor am Dome daselbst, ein von ihm in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts erfundenes Tonwerkzeug, das eine Harmonica (s. d.) mit Tastatur und ein Flötenregal (s. d.) vereint besass. Der Uebelstand der Tastenharmonica, dass man durch dieselbe Töne mit scharfer Begrenzung nicht hervorbringen konnte, also kein *forzato* und kein *staccato*, dass man ferner selbst Tongänge im *legato* stets in gleicher Tonstärke nicht zu geben vermochte, sodann schnellere Melodien damit gar nicht herzustellen waren, und diesem Instrumente die höchsten Klänge des in der Kunst anzuwendenden Tonreichs nicht eigen waren: brachte Müller auf die Construirung des H. Was der Harmonica in dieser Beziehung abging, vermochte das Flötenregal zu leisten, und die absolute Klangfarbe der Töne beider Tonwerkzeuge war zum Verwechseln ähnlich. Zuerst fügte Müller der Harmonica nur zwei Flötenstimmen, eine 2,5 und eine 1,25 metrige bei, deren Pfeifen er aus Buchsbaum fertigen liess, später noch ein drittes 0,6 metriges aus Ebenholz und eine 2,5 metrige oboeartige Stimme. Letztere erhielt in der Tiefe einen fagottartigen Klang. Zur Behandlung des H.'s diente eine Tastatur aus zwei Manualen. Der Instrumentkasten des H.'s hatte die Grösse eines gewöhnlichen

Digitized by Google

Harmonicakastens und war demselben unmittelbar unten ein Blasebalg angefügt, der die Luft für das Flötenregal schaffte. Beides, Balg und Glockenwelle, wurde durch einen Tritt, den der rechte Fuss behandelte, in Bewegung gesetzt. Später soll Müller seinem H. noch einen Tremulant (s. d.) zugefügt haben. Auch dies Tonwerkzeug, welches nur als eine Verbesserung der Harmonica anzusehen, ist mit dem Abschluss des Jahrhunderts, wie alle andern Harmonicaverbesserungen, der Verschollenheit anheim gefallen. 2.

Harmonides, ein altgriechischer Flötenspieler, dessen Lucian Erwähnung thut, der ihn einen Schüler des Timotheus nennt.

Harmonie (von dem griechischen »Harmoneia«, latein.: *harmonia* — »Eintracht«, »Uebereinstimmung«) ist im weitesten Sinne in allen Künsten gebräuchlich. Diese Thatsache verleitete Gathy (»Musikal. Conversations-Lexikon«) und Andere zu folgender Annahme: »Die Tochter der Venus: »Harmoneia« (auch »Hermione« genannt) brachte als Kadmus' Gemahlin zuerst die Musik nach Griechenland, wodurch die Griechen veranlasst wurden, den Namen »Harmoneia« auf Gegenstände der Kunst selbst und insbesondere auf alle einzelne zur Melopöie gehörigen Theile zu übertragen.« Die griechische Literatur aber giebt zu einer derartigen Annahme keine Veranlassung; ausserdem erklärt sich die Anwendung des Ausdrucks H. aus dem Inhalte des Begriffs ganz von selbst.

In der Musik selbst wird der Ausdruck H. in mehrfachem Sinne angewendet. 1. Im allerengsten Sinne ist H. gleichbedeutend mit »Accord«, also als die Zusammenfassung verschiedener verwandter Töne zu einem Gesammtklange. Man spricht daher von »Septimenharmonien«, von einer »Dominantharmonie« u. s. f., sowie von »enger« und »weiter« resp. »zerstreuter H.« (s. »Enge Harmonie«). Diesen Sinn hat der Ausdruck H. z. B. in den Zusammensetzungen »Harmoniefolge«, »Harmonieschritt« etc. (s. d.). — 2. In einem weiteren Sinne versteht man unter H. die Gesammtheit der in einem mehrstimmigen Musikstücke entstehenden Zusammenklänge. Man findet daher in Tonstücken: interessante Harmonie, gute und schlechte Harmonisirung u. s. f., und spricht von der H. als von einem Gegensatze der Melodie, da sich die letztere nur um die gegenseitigen Beziehungen zwischen den einzelnen Tönen einer einstimmigen Tonreihe zu kümmern habe. So erklärt Gathy: »Die H. unterstützt und stärkt den Ausdruck der Melodie, bestimmt klar jede zweifelhafte Beziehung derselben, und benutzt deren Ungewissheit oder Mehrdeutigkeit zu vielfacher und mannigfaltiger Veränderung einer und derselben melodischen Folge.«

In diesem Sinne konnte der Begriff H. erst angewendet werden seit Entstehung der mehrstimmigen Musik, deren Anfänge bekanntlich in der Diaphonie (s. d.) und in dem Organum des Hucbald zu suchen sind. Somit wäre der höchst unfruchtbare und zwecklose Streit darüber, was früher gewesen sei, H. oder Melodie, zu Gunsten der letzteren zu entscheiden, wenn nämlich der Begriff H. nicht auch noch andere Bedeutungen hätte, wie es doch thatsächlich der Fall ist. Zuerst bestand die H. aus der Folge von lauter Consonanzen, und erst nach und nach gelangte man zum Gebrauche von Dissonanzen (s. Consonanz und Dissonanz). — 3. In einem noch weiteren Sinne bedeutet der Ausdruck H. in Beziehung auf Tonstücke das vernunftgemässe und darum das Schönheitsgefühl befriedigende Verhältniss der einzelnen Töne hinsichtlich ihrer Tonhöhe. In diesem Sinne muss man auch von H. in jeder guten Melodie sprechen können, da ja die Zusammenfassung der Töne einer Melodie vorzugsweise auch auf einer harmonischen Verwandtschaft (s. d.) beruht. — 4. Im weitesten Sinne heisst H., auf die Musik angewendet, so viel als die Uebereinstimmung und schöne Ordnung, in welcher die einzelnen Theile einer Composition sowohl unter sich selbst, als auch mit dem Ganzen und mit der zu Grunde liegenden Idee stehen müssen, wenn die Composition ein wirkliches Kunstwerk sein soll. Man spricht daher von einer H. zwischen

Digitized by Google

Inhalt und Form, von H. in der rhythmischen Gruppirung u. s. f. — Endlich ist der Ausdruck H. im technischen Sinne noch gebräuchlich: 5. im Sinne von »Klanggehalt« (in der Orgelbaukunst), so dass man von »voller« oder »dumpfer« H. einer Orgelstimme spricht; 6. als Bezeichnung für jede blos von Blaseinstrumenten ausgeführte Musik, sowie für die zur Ausführung einer solchen Musik vereinigten Bläser. O. Tiersch.

Harmonie der Sphären, s. Sphärenmusik.

Harmonieensprung oder Harmoniesprung ist die unmittelbare und unvermittelte Folge zweier nur fern verwandter Accorde. Die alte Lehre erklärte solche Schritte (s. Fortschreitung) dadurch, dass sie annahm, es sei zwischen je zwei solchen Accorden ein Zwischenglied ausgelassen, woraus sich die Entstehung des Namens ganz von selbst ergiebt. Wie wenig stichhaltig jene Annahme ist, wurde schon an der erwähnten Stelle nachgewiesen; der Ausdruck H. mag aber immerhin für ungewöhnliche Harmonieschritte angewendet werden. O. T.

Harmoniefolge heisst jede Verbindung von Harmonien oder Accorden, ganz abgesehen von ihrem Umfange und von ihrer Gestaltung. — Aus dem Schlusse des Artikels »Fortschreitung« und aus dem Artikel »Harmonieschritt« ist ersichtlich, dass die Zahl der vollkommen berechtigten, nach ihrer Wirkung aber sehr verschiedenartigen Fälle von Verbindungen je zweier Accorde eine ziemlich ansehnliche ist. Die Zahl der möglichen H.n von mehr als zwei Accorden wächst aber geradezu ins Unbegrenzte, da sie mit der Zahl der verbundenen Accorde in geometrischer Progression zunimmt. Wollte man als Zahl der in einer Tonart möglichen Grundharmonien, welche eine unbedingte Verbindung mit einander eingehen können, nur auf 10 veranschlagen, so würden, wenn jeder Accord immer nur einmal und auch stets nur in der Stammform erscheinen dürfte, bei leitereigener Modulation dennoch

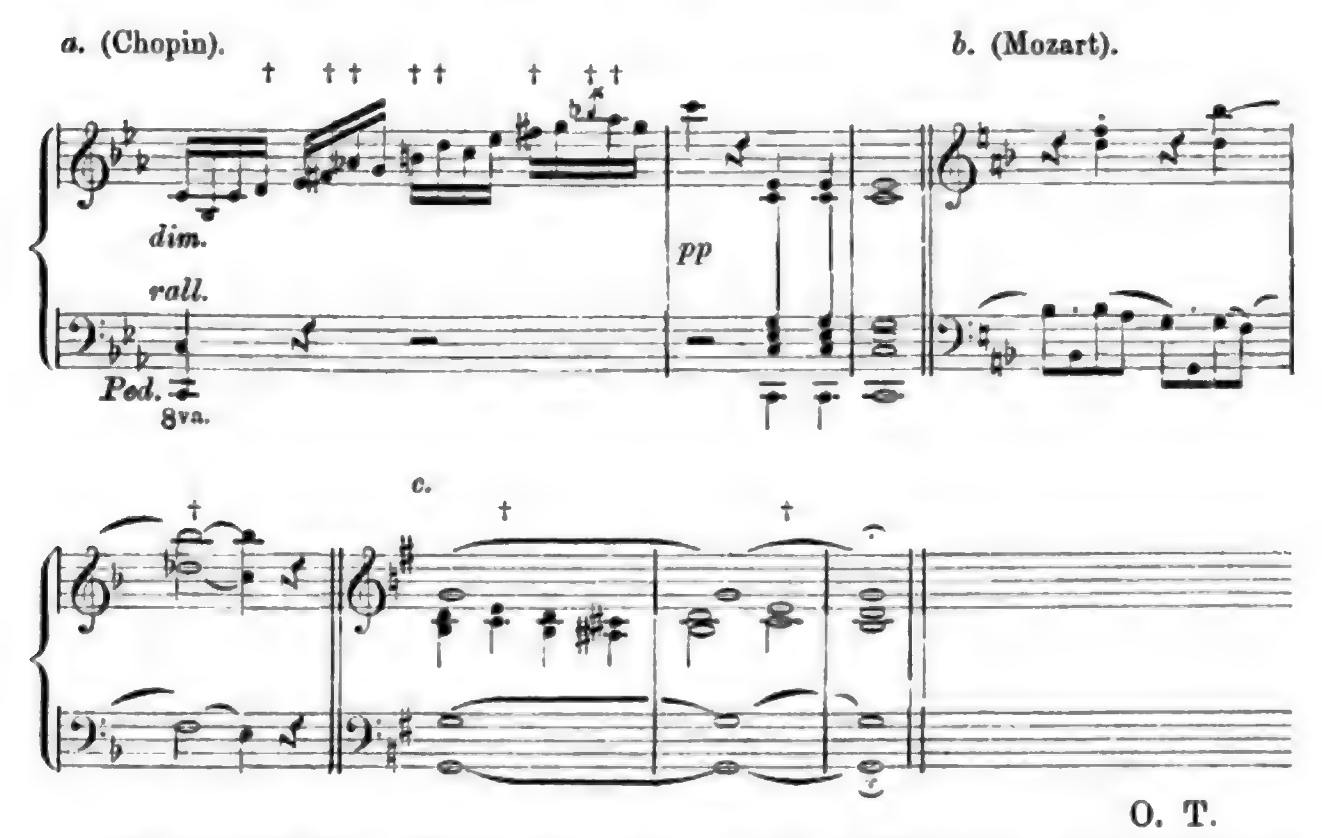
$$1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 = 3628800$$

einzelne H.n möglich sein, von denen sich mindestens die grössere Hälfte als unter Bedingungen berechtigt nachweisen liesse. Dazu denke man sich nun die möglichen Veränderungen, welche durch Anwendung der Umkehrungen, durch Einfügen harmoniefremder Töne (s. d.) und zufälliger Dissonanzen, durch den Gebrauch der harmonischen Figuration (s. d.), durch das Einwirken des rhythmischen Elements u. s. w., angebracht werden können, so wird man sich die Unerschöpflichkeit des Materials zu verschiedenartigen H.n schon bei leitergleicher Modulation vorstellen können. Ganz unberechenbar vergrössert wird aber die Zahl der möglichen H.n noch bei Anwendung der leiterfremden Modulation. In einem Artikel des »Echo« habe ich vor einigen Jahren Herrn J. C. Lobe, der da behauptete (s. J. C. Lobe, »Consonanzen und Dissonanzen« S. 346), in der »Kunst der Modulation sei die Grenze erreicht«, »das Menschenmögliche geleistet worden«, im Scherze nachgerechnet, dass die Manuscripte der verschiedenen möglichen ausweichenden Modulationen mehrere Tausend Eisenbahnwagenladungen ausmachen würden, selbst dann noch, wenn in jeder Ausweichung jede Tonart nur einmal vorkommen und nur auf eine und dieselbe Weise zur Darstellung gelangen dürfte. — Dass die Wirkung der verschiedenen möglichen H.n eine verschiedenartige ist und sein muss, leuchtet Jedem ein, der sich nur die Mühe geben will, drei oder vier nahe verwandte Accorde in verschiedenartiger Aufeinanderfolge seinem Ohre vorzuführen. Das Dargelegte beweist, dass die musikalischen Darstellungsmittel wenigstens nach der Seite des harmonischen Materials nie und nimmer erschöpft werden können. Eine solche Erschöpfung ist aber um so weniger zu befürchten, als gewisse H.n und gewisse Ausweichungen nicht blos bei ein und demselben Componisten immer und immer wieder vorkommeu, sondern oft auch gleichsam als Modesache die sämmtlichen Componisten einer ganzen Zeitepoche zu beherrschen scheinen. O. T.

Harmoniefortschreitung, s. Fortschreitung und Harmonieschritt.

Digitized by Google

Harmoniefremd heisst jeder Ton, welcher nicht Bestandtheil des Accordes ist, zu dem er erklingt. So sind in dem folgenden Beispiele bei *a* die angekreuzten Töne harmoniefremd, weil sie nicht zum *C-moll*dreiklange gehören. Solche harmoniefremde Töne können auf sehr verschiedenen Wegen eingeführt werden. Sie können wie bei *a* blose Nachbartöne von harmonischen Tönen sein, d. h. als blose Durchgänge, Neben-, Hilfs- und Zwischentöne, oder als Vorschläge und unvorbereitete Vorhalte und dergl. eintreten; sie können aber auch durch Anwendung von eigentlichen Vorhalten und Vorausnahmen, von nachschlagenden Tönen, von Orgelpunkten und liegenden Stimmen entstehen. Näheres findet man in den betreffenden speciellen Artikeln, als Durchgang u. s. f. — Solche harmoniefremde Töne können nun ebensowohl consonirend als dissonirend sein. Hieraus ergiebt sich, dass auch ganz einfache und an sich berechtigte Harmoniefolgen durch blose Einführung von harmoniefremden Tönen entstehen können. Im Beispiele *b* ergiebt sich der *B-moll*quartsextaccord durch Einführung harmoniefremder Töne, und in der bei Organisten sehr gebräuchlichen Schlussformel unter *c* wird der *C-dur*quartsextaccord auf dieselbe Weise gebildet. Man erkennt dieses sofort daraus, dass man im Beispiele *b* *d''* statt *des''*, bei *c* aber *es'* statt *c'* nehmen kann, ohne den Harmoniegehalt wesentlich zu ändern.



O. T.

Harmoniefremde Dissonanzen heissen alle zufälligen Dissonanzen (s. d. und Consonanz und Dissonanz).

Harmoniegang ist eine ohne Unterbrechung leicht und fliessend fortschreitende Harmoniefolge ohne festen Abschluss und ohne bestimmte periodisch-rhythmische Gliederung. Jede Accordreihe, die nicht in Satzform abschliesst, kann im Allgemeinen ein H. heissen. Entschiedenere H.e entstehen, wenn man einen und denselben Accord in seinen verschiedenen Umkehrungen und in jedesmaliger Verbindung mit seiner Auflösung anwendet, oder wenn man bei einer Folge gleichartiger Accorde die einzelnen Stimmen gleichmässig fortführt (Gänge in Sextaccorden u. s. f.), oder endlich, indem man zwei oder drei Accorde zu einem Harmoniemotive (s. d.) verbindet, und mehrere solcher Motive in consequenter Weise einander folgen lässt. Die letztere Art der H.e gehört zu den harmonischen Sequenzen (s. d. und Sequenz). — Die H.e sind »wesentlicher Bestandtheil grösserer Kunstformen, durchgreifendes Mittel für Fortbewegung und Verknüpfung musikalischer Sätze und Grund-

Digitized by Google

lage unzähliger Melodien und Satzbildungen« (vgl. Marx, »Die Lehre von der musikal. Comp.« I. S. 117). »Unzählige Melodien beruhen auf Gängen, grössere Compositionen und fliessende Schreibart überhaupt sind ohne das Element der Bewegsamkeit und Verknüpfung eines Gedanken mit einem andern nicht denkbar und erlangbar.« O. T.

Harmonielehre (die Lehre von der Harmonie oder die Harmonik) erhält je nach der weiteren oder engeren Fassung des Begriffs Harmonie (s. d.) eine andere Aufgabe. Die Einen, welche diesen Begriff im engsten Sinne fassen, verlangen von der H. nichts weiter, als dass sie für rein praktische Zwecke mit den verschiedenen Accordbildungen und mit deren Umkehrungen und Umlagerungen bekannt machen soll; die Andern dagegen, indem sie den betreffenden Begriff im weitesten Sinne nehmen, wollen, dass die H. nicht blos alle Gesetze und Regeln für Tonverbindungen aufsuchen soll, sondern sie erwarten von dieser Wissenschaft, dass sie zwischen der sinnlichen und der geistigen Seite der Tonkunst für die Erkenntniss eine Brücke schlagen und die allgemeinen Gesetze nachweisen soll, nach denen die Musik auf unsere Empfindung wirkt. Bei der ersten Parthei verliert die H. alle und jede wissenschaftliche Bedeutung, und es ist daher nur consequent, wenn z. B. A. B. Marx von einem gesonderten Unterricht in der H. nichts wissen will. Die andere Parthei dagegen schiesst mit ihrer Forderung weit über das Ziel hinaus, und alle Harmoniker, welche dieser unberechtigten Forderung gerecht werden wollten, geriethen aus dem festen Geleise wissenschaftlicher Forschung in ein zweck- und zielloses metaphysisches Phantasiren.

Die H. wird zwar, ähnlich der Grammatik für die Sprache, für die Musik die Gesetze nachzuweisen haben, nach denen sich Töne zu Melodien, Accorden und Harmoniefolgen zusammensetzen, sie hat aber nicht den Nachweis zu führen, wie gewisse Tonverbindungen mit den Regungen unseres Seelenlebens in Verbindung stehen. »Nichts ist betrüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, dass es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne, reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so dass Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine blose Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken« (Lessing, »Laokoon«). Sind aber schon die Empfindungen an sich so unberechenbar, wie will man Gesetze für ihre sinnliche Darstellung und für ihre Erregung durch äussere Vorgänge auffinden, und noch dazu mit Rücksicht auf ein Darstellungsmaterial, welches unter allen Kunstmitteln das flüssigste und am wenigsten begrifflich festzustellende ist? Und doch ist dieses wiederholt und auf das ernsteste versucht worden.

Gleich die ersten Begründer der harmonischen Wissenschaft geriethen in dieses eine Extrem. Die Pythagoräer hatten die einfachen Verhältnisse der Saitenlängen bei den Consonanzen erforscht; sie meinten, damit sei dem Gehör eine ebenso zuverlässige Stütze gegeben, wie sie das Gesicht an Zirkel, Richtscheit und Diopter besass. Als sie nun erkannten, dass jene Verhältnisse sich in ihr Vierzahlensystem einfügen liessen, »so warf sich ihr wühlender Scharfsinn auf die räthselhaften Beziehungen zwischen dieser Ordnung in dem sinnlichen Theile der Töne und ihren geistigen, seelischen Eigenschaften; sie meinten nun in der musikalischen Harmonie nicht allein das Mittel zur Ausgleichung dieses innern Gegensatzes in der Musik, sondern überhaupt aller Gegensätze gefunden zu haben; sie umschlangen mit ihr Himmel und Erde, Natur und Geist; sie setzten in sie das Wesen der Seele, der menschlichen wie der Weltseele; sie trugen aus ihr die Tonverhältnisse des Heptachords auf die sieben Wandelsterne des Himmels über, die, da sie gleich den Tönen ver-

Digitized by Google

schiedene Grössen, Abstände und Geschwindigkeiten haben, in ihrem Umschwunge im Weltenraume eine Sphäremusik bilden sollten.« (Gervinus, »Händel und Shakespeare«.)

Diese symbolische Weisheit der Pythagoräer wirkte, mit neuen Träumereien vermehrt, bis tief ins Mittelalter hinein. Ihre heilige Vierzahl galt als Schlüssel zu den verschiedensten musikalischen Erscheinungen. Die Verhältnisse der Consonanzen wie die Zahl der vier ächten Kirchentöne wurden aus ihr erklärt; die letzteren erinnerten wieder an die vier Kardinaltugenden, und mit ihren vier Nebentönen an die acht Seligkeiten der Bergpredigt. Man fand »zwischen den Tetrachorden (s. d.) und dem Leben Christi eine geheimnissvolle Verwandtschaft: das Tetrachord der Tieftöne *(gravium)* entspricht vorbildlich *(typice)* der vom Evangelisten Matthäus beschriebenen Menschheit Christi, wie er arm war, dass er nicht hatte, wo er sein Haupt hinlege; das Tetrachord der Endtöne *(finalium)* bedeutet seinen Tod, wo er nicht allein das Ende seines Lebens erreichte, sondern auch der Tempelvorhang, die Festigkeit der Felsen, die Klarheit der Sonne und Unbeweglichkeit der Erde ein Ende nahm« u. s. w. — »Man fühlt sich dabei an die Schilderung der mittelalterlichen Alchymie gemahnt, oder an die alte Astrologie mit ihren Planetenhäusern, Gegenscheinen u. s. w. Wie sich jene Alchymie der Chemie, die Astrologie der Astronomie hindernd in den Weg stellte und die Weisen, statt einfach die Natur der Sache zu befragen, sich in Mysterien verloren, die an alles und an nichts mahnten, die um so tiefsinniger schienen, je unverständlicher und inhaltloser sie waren: so zahlte, wie wir sehen, auch die Musik diesen Tribut der Zeit und konnte zuweilen vor lauter Visionen den einfachen geraden Weg nicht sehen.« (Ambros, »Gesch. d. Musik« II. S. 212.)

Finden wir doch bei einem so verständigen Theoretiker, wie Andreas Werckmeister (»*Harmonologia musica* oder Kurtze Anleitung zur musikal. Composition«, Franckfurt und Leipzig 1702), noch folgende Auslassungen: »Dass nun die himmlischen Corpora (Körper) in solcher harmonischen Ordnung bestehen, bezeugen wie gemeldet nicht allein die Astronomie und Philosophie; sondern auch die h. Schrift selber, wie insonderheit in dem Buch Hiob C. 38 V. 37 enthalten ist. Da wir nun die Harmonien der himmlischen Corporum mit leiblichen Ohren nicht hören können, so wissen wir doch durch unsere musikalische proportiones (Verhältnisse), wie die harmonia der himmlischen corporum beschaffen und durch den allweisen Schöpfer geordnet sei, weil sie eben in den musikalischen proportionibus bestehet, und wissen daher etlicher massen, wie die Welt gemacht ist, dass ich also mit dem Salomo in seinem Buche der Weissheit am 7. C. V. 17 und 19 reden mag. Ist nun die grosse Welt Macrocosmus also beschaffen, so muss der Mensch als Microcosmus auch eine Verwandschafft mit derselben haben: daher Pythagoras und Plato gesagt: die Seele der Menschen sei eine harmonia; dieses wird nicht allein von vielen Philosophis bekräfftiget und erwiesen, sondern man hat es auch erfahren, dass an eines wohlproportionirten Menschen Leibe und Gliedern die proportiones musicae zu finden sein, daher sehen wir dass auch der Mensch nach seinen Gliedern harmonice erschaffen sei. Nichts desto weniger befinden wir in der h. Schrifft, dass Gott der Herr alles harmonisch zu bauen befohlen habe: Denn die Kaste Noä war 300 Ellen lang, 50 breit und 30 hoch. Wenn wir diese Zahlen durch den verjüngten Massstab auf ein Monochordum tragen, und auf die Musik appliciren, so haben wir eine perfecte harmoniam (einen Durdreiklang) in Clavibus C. g^1 e^2. Die Hütte des Stiffts, der Tempel Salomonis und alle Gebäu, so Gott in der h. Schrift zu bauen befohlen, waren wie gesagt, harmonisch gebaut. Solte dieses ohngefehr von Gott also verordnet sein? Ich halte wohl nicht. Also sehen wir, wie die Ordnung Gottes lauter harmonisches und liebliches Wesen sei, woraus auch unsere Musik ihren Grund und Ursprung hat. Nun können wir auch etlicher massen finden warum der Mensch durch die Musik erfreuet werde. Weil dannenhero die Musik ein

Digitized by Google

ordentlich und deutliches Wesen, und solchergestalt nichts anderes als ein formular der Weissheit und Ordnung Gottes ist, so muss ja ein Mensch (wenn er nicht ein Klotz ist) billig zur Freude bewogen werden, wann ihm die Ordnung und Weissheit Gottes seines gütigen Schöpfers durch solche Numeros sonoros ins Gehör, und folgendes ins Hertze und Gemüthe getragen wird. Der selige Lutherus sagt: wer die Musik liebet, der ist guter Art, wer dieselbe verachtet der ist ein grober Klotz u. s. w. Die Verachtung aber käme aus der Ungleichheit, weil das Gemüthe desselben Menschen nicht nach der Ordnung des weisen Schöpfers in den harmonischen Proportionen stehet.«

Ganz anders stehet der Sache Joh. Mattheson gegenüber; das erkennt man z. B. aus seinen Anschauungen über die Lehre von dem Charakter der griechischen Octavengattungen, welche Lehre recht eigentlich jener mystisch-symbolischen Auffassung entsprach. »Es mag gleichgültig sein, ob die Phrygische und Lydische Sing-Arten ihre notam finalem (Endtöne) im *E* und *F* gehabt haben u. s. w. Allein, dass durch diese Constitutionem Octavae (Anordnung der Octave) alle Wunder und Künste verrichtet worden, ist nicht natürlich zu glauben, sondern streitet mit der gesunden Vernunft.« »Wie könnte denn dieser Unterschied allein, ob er wohl grössere physikalische Würkung hat, als mancher meinet, Ursach seyn, dass deswegen die Phrygischen Lieder barbarisch und ausländisch gelautet?« »Wie vermöchte doch die Constitutio Lydii (Einrichtung der lydischen Octavengattung), den Verstand zu schärffen, und den mit irrdischen Begierden beschwerten Seelen das himlische Verlangen einzuflössen? Da gehört wahrhafftig mehr zu, als ein Ton an und für sich, wenn er auch noch so genau anatomirt würde.« »Denn, obgleich ein jeder Ton speciem cantus (die Art des Gesanges) schon im Grunde und auf das gröbste ändert, so bald nur die geringste Erhöh- oder Erniedrigung vorgehet. So thut doch die übrige Einrichtung eines Stückes ungezweifelt ein gar grosses, ja das meiste und feineste dabei. Ich meyne z. E. die verschiedene Taktarten, das Mouvement (Bewegung), die Geltung der Noten, Figuren, Manieren und dergl., mit einem Worte, die Mores, daraus so viel tausendmahltausend Modi modulandi (Modulationsweisen) erwachsen.« (Mattheson, »Grosse Generalbassschule« S. 30 und 31 der »theoretischen Vorbereitung«.) Wie vortheilhaft sticht diese Klarheit ab gegen die Phantastereien eines Schubart (s. »Charakter der Tonarten«) und selbst gegen die Phrasen eines A. B. Marx, der noch immer von einem »tröstlichen Dur«, von der »Ueberreiztheit und schmerzlichen Aufgerissenheit des übermässigen Dreiklanges« und dergl. zu sprechen weiss.

Nachdem man das Unhaltbare jener Speculationen, als deren letzten Vertreter hier Andr. Werckmeister aufgeführt ist, eingesehen hatte, gingen die Bestrebungen derjenigen, welche das Wesen der Tonkunst wissenschaftlich zu ergründen suchten, nach zwei Richtungen auseinander. Die Einen warfen sich ganz auf das innere Wesen der Musik. Sie suchten dasselbe aus den Beziehungen der Musik zu der Sprache, zu den Künsten überhaupt und zum Gemüthsleben des Menschen aufzuhellen. Dagegen warfen sich die Physiker und Physiologen, welche sich mit der musikalischen Harmonik befassten, ganz und gar auf den physikalischen Theil jener Lehre; sie suchten und fanden Vergleichungspunkte in den exacten Wissenschaften. Einige versuchten eine physikalische Begründung der Tonverhältnisse, indem sie die sieben Grundtöne mit den sieben Grundfarben verglichen.

Kepler frischte die Vermuthung der Pythagoräer von einer Sphärenmusik wieder auf. Er und andere Forscher meinten, indem sie den einfacheren oder verwickelteren Schwingungsverhältnissen der Tonverbindungen sinnliche Gefälligkeit oder Widrigkeit zusprachen, alle Gründe für die Wirkung der Tonkunst erklärt zu haben. Kepler behauptet: das Unterscheiden der harmonischen Töne sei »unbewusst ein Gefühl von Verhältnissen ohne Gefühl«. Nach Leibnitz besteht der Genuss, den die Musik gewährt, »in dem unbewusst von der Seele angestellten Zählen der Schwingungen der tönenden Körper«. Euler (»Tentamen

Digitized by Google

novae theoriae musicae«) glaubt, dass alles Vergnügen, welches Musik gewähre, von der Wahrnehmung der Quantität der Töne nach ihrer Höhe, Tiefe und Dauer herrühre; für ihn ist derjenige der beste Beurtheiler, der das unbewusste Zählen in ein bewusstes umwandele. Andere Denker dagegen (Kant, Herder, Krause) setzten sich dieser Auffassung entgegen, — und neuerdings finden sich Anklänge an dieselbe nur noch bei Drobisch und Opelt. Die neuere Forschung ist überzeugt, dass damit höchstens über die Einwirkung des sinnlichen Theils der Musik einiger Aufschluss gegeben sei. Aber auch schon Kepler, Leibnitz und Euler erkennen das Unzureichende ihrer Auffassungsweise an. Leibnitz spricht von der Gewalt der Töne auf die Gemüthsbewegungen der Menschen; Kepler erklärt, er rede nur als Physiker; Euler setzt den Genuss an der Musik schliesslich auch mit in das Vergnügen, welches das Errathen der Absichten und Empfindungen des Componisten gewähre.

Eine der letzteren verwandte Ansicht finden wir übrigens bei Helmholtz wieder. Nachdem er auseinandergesetzt, dass die Bewusstlosigkeit des Gesetzmässigen, was durch Anschauung im Kunstwerke wahrgenommen werden kann, »gerade die Hauptsache und der springende Punkt in der Wirkung des Schönen auf unseren Geist ist«, fährt er (»Tonempfindungen« S. 554) fort: »Eingedenk des Dichterwortes: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst", fühlen wir diejenigen Geisteskräfte, welche in dem Künstler gearbeitet haben, unserm bewussten verständigen Denken bei weitem überlegen, indem wir zugeben müssen, dass mindestens, wenn es überhaupt möglich wäre, unübersehbare Zeit, Ueberlegung und Arbeit dazu gehört haben würde, um durch bewusstes Denken denselben Grad von Ordnung, Zusammenhang und Gleichgewicht aller Theile und aller inneren Beziehungen zu erreichen, welchen der Künstler, allein durch sein Taktgefühl und seinen Geschmack geleitet, hergestellt hat, und welchen wir wiederum mittelst unseres eigenen Taktgefühls und Geschmackes zu schätzen und zu fassen wissen, längst ehe wir angefangen haben, das Kunstwerk kritisch zu analysiren. Es ist klar, dass wesentlich hierauf die Hochschätzung des Künstlers und des Kunstwerks liegt. Wir verehren in dem ersteren einen Genius, einen Funken göttlicher Schöpferkraft, welcher über die Grenzen unseres verständig und selbstbewusst rechnenden Denkens hinausgeht. Und doch ist der Künstler wieder ein Mensch wie wir, in welchem dieselben Geisteskräfte wirken, wie in uns selbst, nur in ihrer eigenthümlichen Richtung reiner, geklärter, in ungestörterem Gleichgewichte, und indem wir selbst mehr oder weniger schnell und vollkommen die Sprache des Künstlers verstehen, fühlen wir, dass wir selbst Theil haben an diesen Kräften, die so Wunderbares hervorbrachten. Darin liegt offenbar der Grund der moralischen Erhebung und des Gefühls seliger Befriedigung, welches die Versenkung in ächte und hohe Kunstwerke hervorruft.«

(Der Schluss dieses Artikels folgt im nächsten Bande. O. T.)

Digitized by Google

Verzeichniss

der im vierten Bande enthaltenen Artikel.

Fortschreitung Seite 1.
Fortuila, Jean 7.
Fortunati, Giovanni Francesco 7.
Fortunatianus 7.
Fortunatus, Venantius 7.
Fortuni, Amelia Anglès de 7.
Forza 8.
Forzando 8.
Forzato 8.
Foschi, Carlo 8.
Fossa, Joannes de 8.
Fossa 8.
Fossembrone, Ottavio da, s. Petrucci 8.
Fossis, Pietro de 8.
Fossius, Anton 9.
Fossoni, Tommaso 9.
Forthiarghiah 9.
Fouchetti 9.
Fouqué, Friedrich de la Motte 9.
Fourchette tonique s. Stimmgabel 9.
Fourneaux, Napoleon 9.
Fournes, P. J. 10.
Fournier, Pierre Simon 10.
Fournier, Antoine 10.
Fourniture 10.
Fournival, Richard de 10.
Foy, James 10.
Foyta, Franz 10.
Foyta, Joseph 10.
Fp. s. Abbreviatur für Fortepiano 10.
Fradel, Karl 10.
Fränzl, Ferdinand 11.
Fränzl, Ignaz 11.
Fragmengo, Filippo 11.
Fragnier, Claude François 12.
Framery, Nicolas Etienne 12.
Franc, Guillaume 12.
Française 12.
Franceschi, Francesco 12.
Franceschini 13.
Franceschini, Giovanni 13.
Franceschini, Petronio 13.
Franceschini, Giov. 13.
Francesco Cieco s. Landino 13.
Francesco da Milano 13.
Francesco da Pesaro 13.
Francesco degli Organi s. Landino 13.
Francesco la Fornara 13.
Franche, Louis Joseph 13.
Franchetti-Walzel 13.
Franchetti-Walzel, Luisa 13.
Franchezza 13.
Franchi, Giovanni Pietro 13.
Franchinus s. Gafori 13.
Franchomme, August 13.
Francia, Gregorio Seite 14.
Franciscello oder Francischello 14.
Francisci, Erasmo 14.
Francisco, Ludovico a San 14.
Francisconi, Giovanni 14.
Francisque, Antoine 14.
Franck, César Auguste 14.
Franck, Joseph 15.
Franck, Eduard 15.
Franck, Johann Wolfgang 15.
Franck, Melchior 15.
Franck, Johannes 16.
Franck, Michael 16.
Franck, Sebastian 16.
Francke, Wilhelm 16.
Francke oder Franck, Johann 16.
Franckenau, Georg Franck von 16.
Franckenau, Gerhard Ernst von 17.
Franco von Köln 17.
Francoeur 17.
Francoeur, Louis 17.
Francoeur, François 17.
Francoeur, Louis Joseph 18.
François, Florent des 18.
Franco-Mendès, Jacques 19.
Franco-Mendès, Joseph 19.
Francus, Elabetus 19.
Francus, Wolfgang Ammonius 19.
Frank, Georg 19.
Franke, F. C. 19.
Franke, Hermann 19.
Franke, Leopold 19.
Franke, Hermann 20.
Frankenberg, Franz 20.
Frankenberg, Gräfin von 20.
Franklin, Benjamin 20.
Frankreich 20.
Frantz, Klamer Wilhelm 43.
Franz, J. H. 43.
Franz, Ignaz 43.
Franz, Joachim Friedrich 44.
Franz, Joachim Ludwig 44.
Franz, Johann Christian 44.
Franz, Karl 44.
Franz, K. Honcamp 44.
Franz, Robert 45.
Franz, Stephan 47.
Französische Musik s. Frankreich 48.
Französische Posaune 48.
Französische Stimmung s. Kammerton 48.
Französischer Violinschlüssel 48.
Franzoni, Amando 48.
Franchini, Gaëtano 48.
Frasi, Felice Seite 48.
Frasi, Miss 48.
Frassini, Nathalie 49.
Frauenchor 49.
Frauenlob, Heinrich 49.
Frech, Johann Georg 50.
Freddi, Amadeo 50.
Freddi 51.
Fredosi, Bartolomeo 51.
Freeke oder Freake, John 51.
Fregoso, Antonio Fileremo 51.
Freher 51.
Freher, Marquard 51.
Freher, Paul 51.
Frei 51.
Freie Dissonanz s. Consonanz und Dissonanz und Vorbereitung 51.
Freie Fantasie s. Fantasie 51.
Freie Fuge s. Fuge 51.
Freie Künste 51.
Freier oder Freyer, August 52.
Freie Schreibart, freier Styl s. frei und Styl 52.
Freig, Johannes Thomas 52.
Freillon - Poncein, Jean Pierre 52.
Freislich, Maximilian Theodor 52.
Freislich, Johann Balthasar Christian 52.
Freitag, Adam 52.
Freitag, Friedrich Gotthilf 52.
Freitoft 52.
Frémart, Henri 53.
Frémaux, Jean 53.
Freneuse s. Lecerf de la Vieville 53.
Frengi-tschin 53.
Freno, Marcus 53.
Frenzel, Johann Theophilus 53.
Frère, Alexandre 53.
Frères de la passion 53.
Fréron, Elie Cathérine 53.
Frescamente, fresco 53.
Freschi, Giovanni Domenico 53.
Frescobaldi, Girolamo 54.
Fresne du Cange, Charles de s. Cange 54.
Frestele, Fretel, Fretian 54.
Fretzdorff, Hugo 54.
Fretta 55.
Freubel, Johann Ludwig Paul 55.
Freudemann, Johann 55.
Freudenberg, Fräulein von 55.
Freudenberg, Johann 55.
Freudenberg, Karl Gottlieb Seite 55.
Freudenberg, Wilhelm 55.
Freudenthal, Julius 56.
Freudenthaler, Johann Wilhelm 56.
Freund, Cornelius 56.
Freund, Philipp 56.
Freundthaler, Cajetan 56.
Frey, Hans 56.
Frey, Johann 57.
Frey, M. 57.
Freylinghausen, Johann Anastasius 57.
Freylinghausen, Theophilus Anastasius 57.
Freymuth 57.
Freystädler, Franz Jacob 57.
Freytag s. Freitag 57.
Frezza, Giuseppe 57.
Frezza, Giovanni 57.
Frezzolini, Erminia 58.
Frias, Herzogin von 58.
Friberth, Karl 58.
Friberth, Therese 58.
Frichot, François 58.
Frick, G. F. 59.
Frick, Johann Adam 59.
Frick, J. L. F. 59.
Frick, Christoph 59.
Frick, Elias 59.
Frick, Philipp Joseph 59.
Fricke, A. 59.
Frictions - Instrumente s. Instrumente 60.
Fridzeri oder Fritzeri, Alessandro Maria Antonio 60.
Friedel, Bernhard 60.
Friedel, Sebastian Ludwig 60.
Friedel, Kaspar 60.
Friedel, Johann Franz 60.
Friedel, Zacharias 61.
Friederici, Christian Ernst 61.
Friederici, Johann 61.
Friederici oder Friederich, Daniel 61.
Friederici auch Friderici, Valentin 61.
Friederick oder Friederich 61.
Friedlowsky, Joseph 61.
Friedlowsky, Franz 61.
Friedlowsky, Anton 61.
Friedlowsky, Eleonore 62.
Friedlowsky, Marie 62.
Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel 62.
Friedrich II. König von Preussen 62.
Friedrich Wilhelm II. König von Preussen 63.

Digitized by Google

Friedrich Wilhelm Constantin, Fürst von Hohenzollern-Hechingen Seite 63.
Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Culmbach 64.
Friedrich von Hausen 64.
Friedrich von Sonnenburg oder Suonenburg 64.
Friedrich, E. Ferdinand 64.
Friedrich, Ignatz 64.
Friedrich, Johann Jacob 65.
Friedrich, Joseph 65.
Friedrichs, Mad. geb. Holst 65.
Fries, Johann 65.
Friese, Christian Friedrich 65.
Friese, Friedrich Franz Theodor 65.
Friese, Heinrich 65.
Friker, Johann Ludwig 65.
Frischlin, Nicodemus 65.
Frischmuth, Johann Christian 65.
Frischmuth, Leonhard 66.
Frisius s. Fries 66.
Frisoni, Lorenzo 66.
Fritelli, Fausto 66.
Fritsch, Balthasar 66.
Fritsch, Louis 66.
Fritsch, Thomas 66.
Fritsche, Gottfried 66.
Fritz, Berthold 66.
Fritz, Joachim Friedrich 67.
Fritz, Kaspar 67.
Fritzeri s. Fridzeri 67.
Fritzsch, E. W. 67.
Fritzsch, Martin 67.
Frivolo 67.
Frizzi, B. 67.
Frobese 68.
Fröhlich, Friedrich Theodor 68.
Fröhlich, Georg 68.
Fröhlich, Joseph 68.
Fröhlich, Nanette 69.
Fröhlich, Barbara 69.
Fröhlich 69.
Fröschel 69.
Frohberger, Johann Jacob 69.
Frohnleichnam oder Fronleichnam 70.
Frohnleichnamfest 71.
Froid 71.
Fromm, Andreas 71.
Fromm, Emil 71.
Fromman, Johann Christian 72.
Fromme, Valentin 72.
Frommelt, A. 72.
Fronduti, Giovanni Battista 72.
Front s. Orgelfront 72.
Front 72.
Front-, Prospect-, Façade-Pfeifen 72.
Frontispice oder Fronton s. Principal 72.
Frontori, Luigi 72.
Frosch 72.
Frosch, Johann 73.
Froschauer, Johann 73.
Frovo, Joaõ Alvarez 73.
Früh, Gottlieb 74.
Früh, Armin Leberecht 74.
Frühof, Heinrich Wilhelm 74.
Frühwald, Joseph 74.
Fruytiers, Jan 74.
Fry, William 74.
F-Schlüssel 75.
Fuchs, Aloys 75.
Fuchs, Georg Friedrich 75.
Fuchs, Heinrich 76.
Fuchs, Julius Seite 76.
Fuchs, Karl Dorius Johannes 76.
Fuchs, Peter 77.
Fuchsschwanz 77.
Füchs, Ferdinand Karl 77.
Führer 77.
Führer, Robert 77.
Fuëllana oder Fuënllana, Michael de 78.
Füllpfeife 78.
Füllquinte 78.
Füllsack, Zacharias 78.
Füllstimmen 78.
Fünf 79.
Fünfer 79.
Fünfstimmig 79.
Fünftheilige Tactarten 79.
Fünf-Tonleiter oder fünfstufige Tonleiter 79.
Fuënllana s. Fuëllana 80.
Fuëntes, Francisco de Santa-Maria 80.
Fuëntes, Pascal 80.
Fürstenau 80.
Fürstenau, Kaspar 80.
Fürstenau, Anton Bernhard 81.
Fürstenau, Moritz 81.
Fürstner, Adolph 82.
Füssig s. Fuss 82.
Fuëtsch, Joachim Joseph 82.
Füttern 83.
Fütterung 83.
Fuga 83.
Fuga aequalis motus 83.
Fuga recta 83.
Fuga a due 83.
Fuga a tre soggetti 83.
Fuga authentica 83.
Fuga canonica 83.
Fuga totalis 83.
Fuga composita 83.
Fuga contraria 83.
Fuga per motum contrarium 83.
Fuga doppia 83.
Fuga homophona 83.
Fuga impropria 83.
Fuga irregularis 83.
Fuga incomposita 83.
Fuga in consequenza 83.
Fuga in contrario tempore 83.
Fuga inversa 83.
Fuga libera 83.
Fuga soluta 83.
Fuga sciolta 83.
Fuga mixta 83.
Fuga obligata 83.
Fuga per arsin et thesin 83.
Fuga per augmentationem 83.
Fuga per contrarium simplex 83.
Fuga per contrarium reversum 83.
Fuga per diminutionem 83.
Fuga per imitationem interruptam 83.
Fuga perfidiata 83.
Fuga obstinata 83.
Fuga periodica 83.
Fuga partialis 83.
Fuga per motum contrarium 83.
Fuga contraria 83.
Fuga plagalis 83.
Fuga propria 83.
Fuga regularis 83.
Fuga reale 83.
Fuga recta 83.
Fuga aequalis 83.
Fuga reditta 83.
Fuga retrograda 83.
Fuga retrograda per motum contrarium Seite 83.
Fuga ricercata 83.
Fuga soluta 83.
Fuga sciolta 83.
Fuga tonale 83.
Fugara 84.
Fugato 84.
Fuge s. Kanon und Fuge 84.
Fuger, Theophilus Christian 84.
Fuggire la cadenza s. Cadenz und Trugschluss 84.
Fughetta 84.
Fugirt 84.
Fugs, St. 84.
Fuhi s. Fohi 84.
Fuhrmann, Martin Heinrich 84.
Fulbert, Bischof von Chartres 85.
Fulda s. Adam de Fulda 85.
Fullsack s. Füllsack 85.
Fumagali, Antonio 85.
Fumagalli, Adolfo 85.
Fumagallo, Catarina 85.
Funck, David 85.
Funck, Friedrich 86.
Fundamentalbass oder Fundamentalstimme 86.
Fundamental- oder Fundamentbrett 86.
Fundamentalis s. Principal 86.
Funèbre 86.
Funk, Gottfried Benedict 86.
Funk, Christian Benedict 86.
Funzioni 86.
Fuoco 87.
Furchheim, Johann Wilhelm 87.
Furetière, Antoine 87.
Furioso 87.
Furlanetto, Bonaventura genannt Musin 87.
Furtaris, Gregorius 88.
Fusa s. Notenschrift 88.
Fusée 88.
Fusella oder Fusellala 88.
Fuss 88.
Fussclavier s. Pedal 89.
Fuss, Johann 89.
Fussloch 89.
Fuss, Nicolaus 89.
Fusston s. Fuss 89.
Futterholen 90.
Fux, Ernst 90.
Fux, Johann Joseph 90.
Fux'sche Wechselnote 92.
Fz. 92.

G.

G 92.
Ga 93.
Ga 93.
Gaa 93.
Gabbiani 93.
Gabel 93.
Gabelgriff 93.
Gabelkoppel 94.
Gabellone, Gasparo 94.
Gabelton 94.
Gabler 94.
Gabler, Christoph August 94.
Gabler, Jeanette 94.
Gabler, Matthias 95.
Gaborg 95.
Gabram 95.
Gabriele, Domenico 95.
Gabrieli, Andrea 95.
Gabrieli, Giovanni (Johannes) 96.
Gabrieli, Catterina s. Gabrielli Seite 98.
Gabrieli, Domenico 98.
Gabrieli, Francesca 98.
Gabrielli, Catterina 98.
Gabrielli, Nicolò Graf von 99.
Gabrielski, Johann Wilhelm 99.
Gabrielski, Julius 99.
Gabrielski, Adolph 99.
Gabusi, Giulio Cesare s. Gabuzio 99.
Gabussi, Vincenzo 99.
Gabussi, Rita 100.
Gabuzio, Giulio Cesare 100.
Gaces Brulés oder Brulez 100.
Gade, Niels W. 100.
Gaebler, Ernst Friedrich 101.
Gäde, Theodor 102.
Gäbler, von 102.
Gährich, Wenzel 102.
Gämmrich, Heinrich 102.
Gänsbacher, Johann Baptist 102.
Gärtner, Johann 103.
Gärtner, Johann Peter 104.
Gärtner, Joseph 104.
Gaertner, Karl 104.
Gaëtani 104.
Gaëtano 105.
Gaffarel, Jacques 105.
Gaffi, Bernardo 105.
Gafforini, Elisabetta 105.
Gafori oder Gaforio, Franchino 105.
Gaggi, Giovanni 106.
Gagliano, Alexandre 106.
Gagliano, Nicolo 106.
Gagliano, Ferdinando 106.
Gagliano, Giuseppe 106.
Gagliano, Gennaro 106.
Gagliano, Zanobi de 106.
Gagliano, Marco de 106.
Gagliano, Giovanni Battista de 107.
Gagliarde oder Gaillarde 107.
Gagliardi, Dionisio Poliani 107.
Gagni, Angelo 107.
Gail, Jean Baptiste 107.
Gail, Sophie geb. Garre 108.
Gail, Jean François 108.
Gaillarda s. Gagliarde 108.
Gaillard, Johann Ernst 108.
Gaillard, Karl 109.
Gakschojin 109.
Galante oder galantemente 109.
Galante Fuge s. Kanon und Fuge 109.
Galanterie-Stimme 109.
Galante Schreibart 109.
Galanter Styl 109.
Galarini, Pietro Antonio 109.
Galaurone 109.
Galavotti, Geronimo 109.
Galeazzi 109.
Galeazzi, Antonio 109.
Galeazzi, Tommaso 109.
Galeazzi, Francesco 110.
Galempung 110.
Galeno, Giovanni Battista 110.
Galeotti, Steffano 110.
Galetti 110.
Galetti, Giovanni Andrea 110.
Galetti, Elisabeth 110.
Galetti, Domenico Giuseppe 110.
Galibert, Pierre Christophe Charles 110.
Galilei, Vincenzo 110.

Digitized by Google

Galilei, Galileo Seite 111.
Galilei, Michele Angelo 111.
Galimberti, Fernando 111.
Galin, Pierre 111.
Galitzin, Georg, Fürst von 111.
Gall, Ferdinand Freiherr von 112.
Gall, Joseph 112.
Galland, Antoine 112.
Gallay, Jacques François 112.
Galle, Daniel 113.
Galleazzi s. Galeazzi 113.
Gallecius auch Gallesius oder Galletius, Franciscus 113.
Gallemart, Jean de 113.
Gallen, Johann Michael 113.
Gallenberg, Wenzel Robert Graf von 113.
Gallerano, Leandro 113.
Galletti s. Galeti 114.
Galley s. Gallay 114.
Galli, Filippo 114.
Galli, Francesco Scotto 114.
Galli, Vincenzo 114.
Galliard s. Gaillard 114.
Galliculus, Johann 114.
Galliculus de Muris, Michael 114.
Gallimard, Jean Eduard 115.
Gallimberti s. Galimberti 115.
Gallino, Gregorio 115.
Gallische oder keltische Trompete 115.
Gallitz, Georg 115.
Gallo 115.
Gallo, Giovanni Pietro 115.
Gallo, Domenico 115.
Gallo, Ignazio 115.
Gallo, Catarina 115.
Gallois, Jean le 115.
Gallois-Gourdin 115.
Galluccio, Gerardo 115.
Gallus, Jacob 115.
Gallus, Johann 116.
Galopp oder Galoppade 116.
Galot 116.
Galoubet oder Flutet 116.
Galtruchius oder Gaultruche, Pierre 117.
Galtus, Germer 117.
Galuppi, Baldassarre 117.
Galvi-Neuhaus 118.
Gama 118.
Gambale, Emanuele 118.
Gambang 118.
Gambang Kayu 119.
Gambara, Carlo Antonio 119.
Gambarini, Miss 119.
Gambaro, Giovanni Battista 119.
Gambe 119.
Gambenbass oder Violdigambenbass 120.
Gambenwerk 120.
Gamberini, Antonio 121.
Gamberini, Michele Angelo 121.
Gambini, Carlo Alberto 121.
Gambist 121.
Gamble, John 121.
Gambold 121.
Gamma 121.
Gamme 122.
Gamme-ut, Gamma-ut oder Gammut 122.
Gammersfelder, Johann 122.
Gana 122.
Ganassi, Silvestro 122.
Gancaldi, Carlo 122.
Gander 122.
Gandhára 123.
Gándhara-gráma 123.
Gandhárbas Seite 123.
Gandini, Antonio, Ritter von 123.
Gandini, Isabella 123.
Gandini, Salvatore 123.
Gando, Nicolas 123.
Gandrika 123.
Gang 123.
Gangris 124.
Gannassi, Jacopo 124.
Ganspekh, Wilhelm 124.
Ganswind 124.
Gantez, Hannibal 124.
Gantzland, Christian 124.
Ganz 124.
Ganz, Adolph 124.
Ganz, Moritz 124.
Ganz, Leopold 124.
Ganz, Eduard 125.
Ganz, Wilhelm 125.
Ganze Applicatur 125.
Ganze Cadenz oder Ganzschluss s. Cadenz 125.
Ganze Doppelzunge 125.
Ganze Note oder Ganze Taktnote 125.
Ganze Orgel 125.
Ganzer Takt 125.
Ganzinstrumente 125.
Ganz-Ton 126.
Ganzwerk 127.
Garani, Nunziata 127.
Garat, Pierre Jean 127.
Garat, Joseph Dominique Fabry 128.
Garaudé, Alexis Adelaide Gabriel de 128.
Garaudé, Alexis Albert Gauthier 128.
Garbini, Mad. 128.
Garbo 129.
Garbrecht 129.
Garcia 129.
Garcia, Manoel, del Popolo Vicente 129.
Garcia, Manoel 130.
Garcia, Maria 131.
Garcia, Pauline 131.
Garcius, Laurent 131.
Garczinska, Wilhelmine von 131.
Gardano, Antonio 131.
Gardano, Angelo 131.
Gardano, Alessandro 131.
Garde, de la s. Lagarde 131.
Gardeton, César 131.
Gardi, Francesco 131.
Gardiner, William 132.
Garels, R. 132.
Gargano, Teofilo 132.
Garghetti, Silvio 132.
Gargross s. Garklein 132.
Gárikà 132.
Garilieff 132.
Garinding 132.
Garke, Heinrich 132.
Garklein 132.
Garlande, Jean de 132.
Garnerius oder Guarnerius, Guilielmus 132.
Garnier 133.
Garnier, Andrien 133.
Garnier, François 133.
Garnier, Honoré 133.
Garth of Durham, John 133.
Garschavim 133.
Garulli, Bernardino 133.
Garzoni, Tommaso 133.
Gas 134.
Gaschin-Rosenberg, Fanny Gräfin von 134.
Gascogne, Matthieu 134.
Gas-Harmonica oder Gas-Accord-Harmonica 134.
Gaspard, Michel 135.
Gaspard de Salò s. Gasparo da Salò 135.
Gaspard, Mr. Seite 135.
Gaspard auch Gaspar 135.
Gaspari, Gaëtano 135.
Gasparini 135.
Gasparini, Francesco 135.
Gasparini, Michele Angelo 136.
Gasparini, Quirino 136.
Gasparo da Salò 136.
Gasse, Ferdinand 136.
Gasseau 136.
Gassend, Pierre 136.
Gassenhauer oder Gassenlied s. Volkslied 136.
Gassitzius, Georg 136.
Gassmann, Florian Leopold 137.
Gassmann, Maria Anna 138.
Gassmann, Maria Theresia 138.
Gassner, Ferdinand Simon 138.
Gasteritz, Michael 139.
Gastinel, Léon Gustave Cyprien 139.
Gastoldi, Giovanni Giacomo 139.
Gastorius, Severus 140.
Gastayes, Guillaume Pierre Antoine 140.
Gastayes, Léon Joseph 140.
Gastayes, Félicien 140.
Gates, Bernard 140.
Gathy, August 140.
Gattermann, S. M. D. 142.
Gatti, Luigi 142.
Gatti, Simone 142.
Gatti, Teobaldo di 142.
Gattoni, Giulio Cesare 142.
Gattungen oder Geschlechter 142.
Gatzmann, Wolfgang 143.
Gaubert, Denis 143.
Gauche 143.
Gaucquier, Alard Dunoyer du 143.
Gaude, Theodor 143.
Gaudentius 143.
Gaudi 144.
Gaudimel s. Goudimel 144.
Gaudio, Antonio del 144.
Gaudio del Mel s. Goudimel 144.
Gaultier, Abbé Alois Edouard 144.
Gaultier, Pierre 144.
Gaumenton s. Kehlton 144.
Gaus, Karoline 144.
Gauspeck, Giuseppe 145.
Gautherot, Louise geb. Deschamps 145.
Gauthier, Gabriel 145.
Gauthier, Pierre 145.
Gautier, Denis 145.
Gautier, Denis 145.
Gautier, Jacques 145.
Gautier, Jean André 145.
Gautier, Jean François Eugène 145.
Gauzargues, Abbé Charles 146.
Gavassi, Giacomo 146.
Gavaudan, Jean Baptiste Sauveur 146.
Gavaudan, Jeanne geb. Ducamel 146.
Gavaudan, Mlle., verheirathete Lainez 147.
Gavaudan, Mlle., genannt Spinette 147.
Gavaudan, Emilie, verh. Gaveaux 147.
Gaveaux, Pierre 147.
Gaveaux, Emilie 147.
Gaveaux, Simon 147.
Gaviniés, Pierre 147.
Gavotte 148.
Gawet s. Saal Seite 149.
Gawler 149.
Gawthorn, Nathaniel 149.
Gay 149.
Gáyatri 149.
Gaye, Henri le 149.
Gaye, Jean 149.
Gayer, Johann Joseph Georg 150.
Gayl, Johann Conrad 150.
Gazeschweller s. Crescendozug 150.
Gazon, Louise Rosalie du s. Dugazon 150.
Gazzaniga, Giuseppe 150.
Gazzotti, Lorenzo 150.
G-dur 150.
Ge 153.
Gebauer 153.
Gebauer, Michel Joseph 153.
Gebauer, François René 153.
Gebauer, Pierre Paul 153.
Gebauer, Etienne François 153.
Gebauer, Franz Xaver 153.
Gebel, Georg 154.
Gebel, Georg jun. 154.
Gebel, Georg Sigismund 154.
Gebel, Franz Xaver 154.
Gebhard, Johann Gottfried 155.
Gebhard, Karl Maria Franz 155.
Gebhardi, Ludwig Ernst 155.
Gebhart, Anton 155.
Gebläse s. Orgel 155.
Gebohrte Windlade 155.
Gebrochene Accorde 156.
Gebrochene Arbeit 156.
Gebrochenes Clavier 156.
Gebrochener oder gekröpfter Kanal 156.
Gebrochene Octave s. Orgel 156.
Gebrochene Parallelen oder Schleifen 156.
Gebrochene Register 156.
Gebrochene Wellen 156.
Gebunden 156.
Gebundenes Clavier 156.
Gebundene Dissonanz 156.
Gebundene Schreibart 157.
Gebundene Violine 157.
Gedackt 157.
Gedacktbass 158.
Gedacktflöte 158.
Gedacktflötenchormass od. Unterchormass 158.
Gedackt-Pommer 158.
Gedackt-Quinte 158.
Gedackt-Regal s. Regal 158.
Gedämpft 158.
Gedämpft-Regal s. Regal 159.
Gedanke 159.
Gedeckt 161.
Gedoppelte Intervalle s. Doppelte Intervalle 162.
Gefährte 162.
Gefällig 162.
Gefühl 162.
Gefüllte Note s. Viertelnote 164.
Gegenbewegung s. Bewegung 164.
Gegenfuge 164.
Gegenharmonie s. Kanon und Fuge 164.
Gegensatz 164.
Gegittertes B 165.
Gehäkelte Notenschrift s. Note, Neume und Notenschrift 165.
Gehe, Eduard Heinrich 165.
Gehend 165.
Gehirne, Franz 165.

Google

Gehör Seite 165.
Gehörbildung 169.
Gehörempfindung 169.
Gehörquinten s. Ohrenquinten 169.
Gehörquinten s. Fortschreitung 169.
Gehot, John 169.
Gehra, Johann Heinrich 170.
Gehra, Johann Gottlieb 170.
Gehring, Franz 170.
Gehring, Johann Michael 170.
Gehring, Johann Wilhelm 170.
Gehring, Ludwig 170.
Gehse s. Walker 170.
Geibel, Friedrich 170.
Geibel, Konrad 170.
Geier, Martin 171.
Geige 171.
Geigenbogen s. Bogen 171.
Geigenclavicymbel s. Bogenclavier 171.
Geigenclavier s. Bogenclavier 171.
Geigenharz s. Colophonium 171.
Geigeninstrument s. Geige und Streichinstrument 171.
Geigenprincipal 171.
Geigenregal 171.
Geigenwerk, nürnberg'sches s. Gambenwerk 171.
Geiger, Joseph 172.
Geiger, Constanze 172.
Geiger oder Jäger, Konrad 172.
Geigerkönig s. König der Geiger 172.
Geijer, Erik Gustaf 172.
Geissler, Johann Gottlieb 172.
Geissler, Karl 172.
Geist; geistreich; geistvoll 173.
Geistliche Musik, Geistliches Lied s. Kirchenmusik, Kirchengesang u. Lied 174.
Geistreich s. Geist 174.
Gekröpfte Pfeifen 175.
Gekünstelt 175.
Gelais, Merlin oder Mellin de St. 175.
Gelasius I. 175.
Geleitsmann, Anton 175.
Gelenke s. Tactglied 175.
Gelinde Gedackt 175.
Gelinek, Hermann Anton, genannt Cervetti 175.
Gelinek, Johann 176.
Gelinek, Abt Joseph 176.
Geltende Noten 176.
Gellius, Aulus 176.
Geltung der Noten und Pausen 176.
Geltungsstriche oder Geltungsrippen 177.
Gelzmann, Wolfgang 177.
Gemälde, musikalisches s. Tonmalerei 177.
Gemein 177.
Gemeiner Contrapunkt 177.
Gemengter Contrapunkt 178.
Gemengtes Metrum 178.
Geminatae s. Solmisation 178.
Geminiani, Francesco 178.
Gemischtes Metrum 178.
Gemischte Stimmen 179.
Gemmingen, Eberhard Friedrich Freiherr von 179.
Gemshorn 179.
Gemshornquinte Seite 180.
Gemünder, Georg 180.
Gemüth 180.
Genast, Eduard Franz 180.
Gender, 181.
Genée, Johann Friedrich 181.
Genée, Richard 181.
Genera densa s. Genera spissa 182.
Generalbass 182.
Generalbassschrift s. Bezifferung 183.
Generalbassschule s. Generalbass 183.
Generalbassspiel s. Generalbass 183.
Generalbassstimme s. Orgelstimme 183.
Generali, Pietro 183.
General-Musikdirektor 184.
Generalpause 184.
Generalprobe 184.
Generalventil 184.
Genera spissa oder densa 184.
Generoso 184.
Genet, Eliazar oder Elziar 184.
Gengenbach, Nicolaus 185.
Genie; genial 185.
Genitscha, Iwan 188.
Genlis, Stéphanie Félicité Ducrest de Saint Aubin, Marquise von Sellery, Gräfin von 188.
Genoves, Tommaso 189.
Genre 189.
Genst, Auguste de 189.
Gentile 189.
Gentili, Giorgio 189.
Gentili, Serafino 189.
Genus 189.
Genus chromaticum, Genus diatonicum, Genus enharmonicum s. Klanggeschlecht 190.
Genus inflatile 190.
Genus percussibile 190.
Genus rarum 190.
Genus syntonum 190.
Genus tensile 190.
Genus ison 190.
Genus diplasion 190.
Geometrische Theilung 190.
Georg V., Friedrich Alexander, Exkönig von Hannover 190.
Georg, Markgraf von Brandenburg 190.
Georg, Joseph 191.
Georg, Sebastian 191.
Georg, Paul 191.
Georges s. Saint Georges 191.
Georgi, Johann Gottlieb 191.
Gerade Bewegung 191.
Gerade oder geradfüssige Stimmen 191.
Gerader Takt, gerade Taktarten s. Takt 191.
Gérard, Henri Philippe 191.
Gerardini, Arcangelo 191.
Geraubtes Zeitmass 191.
Geräusch 191.
Gerber, Christian 192.
Gerber, Heinrich Nicolaus 192.
Gerber, Ernst Ludwig 192.
Gerber, Karl 193.
Gerbert von Hornau, Martin 193.
Gerdy, P. N. 194.
Gerhard 194.
Gerhard, Jacob 194.
Gerhard, Johann Heinrich 194.
Gerhard, Justin Ehrenfried Seite 194.
Gerhard, Wilhelm 194.
Gerhard, Livia 194.
Gerissene Zunge 195.
Gerke 195.
Gerke, Anton 195.
Gerke, August 195.
Gerke, Otto 195.
Gerl oder Görl, Franz 195.
Gerl oder Gerle, Konrad 195.
Gerl, Hans 195.
Gerl, Hans jun. 195.
Gerlach, Leocadie geb. Bergnehr 195.
Gerlande oder Garlande, Jean de 196.
Gerli, Giuseppe 196.
Germain, Sophie 196.
Germanen, Germanische Musik 196.
Gern, Johann Georg 205.
Gern, Michael 205.
Gernadich 205.
Gernlein 205.
Gernsheim, Friedrich 205.
Gero, Giovanni de 206.
Geroni, Christoph 207.
Gerosi 207.
Gersbach, Anton 207.
Gersbach, Joseph 207.
Gerson, Jean de 208.
Gerson, Nicolaus 208.
Gerstäcker, Friedrich 208.
Gerstel, Heinrich Wilhelm 209.
Gerstenberg, J. D. 209.
Gerstenbüttel, Joachim 209.
Gervaesius 209.
Gervais 209.
Gervais, Claude 210.
Gervais, Charles Hubert 210.
Gervais, Laurent 210.
Gervais, Pierre Noël 210.
Gervasi, Luigi 210.
Gervasoni, Carlo 210.
Gervinus, Georg Gottfried 211.
Ges 212.
Gesang 212.
Gesangbuch 224.
Gesanglehre 226.
Gesanglehrer s. Singlehrer 226.
Gesanglichter 226.
Gesangmethode s. Gesang 226.
Gesangschule s. Singschule 226.
Gesangübungen oder Singübungen s. Solfeggien 226.
Gesangton s. Vocalton 226.
Gesangverein s. Singverein 226.
Geschichte der Musik s. Musikgeschichte 226.
Geschlecht s. Gattung, Genus, Klang- und Tongeschlecht 226.
Geschleift 226.
Geschleifter Doppelschlag s. Doppelschlag 226.
Geschlossener Kanon s. Kanon 226.
Geschnellter Doppelschlag s. Doppelschlag 226.
Geschmack 226.
Geschränkte oder geschweifte Wellen s. gebrochene Wellen 227.
Geschwänzt s. gestrichen 227.
Ges-Dur 227.
Gese, Bartholomäus s. Gesius 227.
Gesellschaftstänze Seite 227.
Gesicht der Orgel s. Orgelfront 227.
Gesichtspfeifen s. Frontpfeifen 227.
Gesius, Bartholomäus 227.
Geslin, Filippo Marc-Antonio 227.
Ges-Moll 227.
Gessinger, Georg Martin 227.
Gessner, Johann Matthias 228.
Gestewitz, Friedrich Christoph 228.
Gestohlenes Zeitmaass s. Tempo rubato 228.
Gestrichen s. Notenschrift und Tabulatur 228.
Gesualdo, Carlo 228.
Getheilt 228.
Getheiltes Accompagnement 228.
Getheilte Violinen s. Divisi 229.
Getragen s. Appoggiato 229.
Getragene Zunge s. Pauke und Zunge 229.
Getrennte Bewegung 229.
Gevaërt, François Auguste 229.
Gewandhausconcert 232.
Geyer, Flodoard 232.
Geyer, Johann Egidius 233.
Geyer, Johann Ludwig 233.
Gezwungen 233.
Gherardesca, Filippo 234.
Gherardeschi, Giuseppe 235.
Gherardi, Biasio 235.
Gherardo, Pietro Paolo 235.
Gherasch 235.
Gheraschaïm 235.
Gheresch 236.
Ghersem, Gaugeric de 236.
Ghezzi, Ippolito 236.
Ghinassi, Stefano 236.
Ghiretti, Gasparo 236.
Ghiribizzo s. Capriccio 236.
Ghiselin oder Ghiselain, Jean 236.
Ghisvaglio, Girolamo 237.
Ghizzola, Giovanni 237.
Gholam Rusul 237.
Ghro, Johann 237.
Ghuza 237.
Ghys, Joseph 237.
Ghys, Henri 237.
Gi 237.
Giaccio, Girolamo 237.
Giacobbi, Girolamo 237.
Giacomelli, Geminiano 238.
Giacomelli, Giuseppe 238.
Giacomelli, Geneviève Sophie geb. Billé 238.
Giacomini, Bernardino 238.
Giai, G. A. 238.
Gialdini, Luigi 238.
Giamberti, Giuseppe 239.
Gianella, Luigi 239.
Gianelli, Abbate Pietro 239.
Gianettini, Antonio 239.
Giangiacomo, Perino 239.
Gianotti, Pietro 239.
Giansetti, Giovanni Battista 240.
Giardini, Felice 240.
Giardini, Violenta geb. Vestris 241.
Giardinieri 241.
Giarnovichi s. Giornovichi 241.
Gibbons 241.
Gibbons, Roland 241.
Gibbons, Christopher 241.
Gibbons, Edward 241.
Gibbons, Ellis 241.

Digitized by Google

Gibel, Otto Seite 242.
Gibelli, Lorenzo 242.
Gibellini, Eliseo 242.
Gibellini, Girolamo 242.
Gibellini, Nicola 242.
Gibert, Paul César 242.
Giboni, Gilbert 242.
Gibson, Edward 242.
Gide, Casimir 243.
Giehne, Heinrich 243.
Giese, Theophil Christian 243.
Giesskannenknorpel s. Kehlkopf 243.
Gieslade 243.
Giga s. Gigue 243.
Gigault, Niclas 243.
Gigli, Giulio 243.
Gigli, Tommaso 243.
Gigli, GiovanniBattista 243.
Gigue auch Gique 243.
Gil 245.
Gil, Francisco d'Assisi 245.
Gilbert, Alfons 245.
Gilbert, Marie 245.
Gilbertus 245.
Giles, Nathaniel 245.
Gillern, Hugo von s. Krüger 245.
Gilles, Henry Noël 245.
Gilles, Jean 246.
Gimeno, Giovachino 246.
Ginestet, Prosper de 246.
Ginestet, Emil de 246.
Ginglarus s. Flöte 246.
Gingria oder Gingras 246.
Gingrina 246.
Ginguené, Pierre Louis 246.
Gini, GiovanniAntonio 247.
Ginistet, Prosper de s. Ginestet 247.
Giocondo 247.
Giocondamente 247.
Giocondezza 247.
Giocondità 247.
Giocoso oder Giojoso 247.
Gioja, Gaëtano 247.
Giordani, Antonio 247.
Giordani, Giacomo 247.
Giordini, Giuseppe 247.
Giorgetti, Ferdinando 248.
Giorgi, Filippo 248.
Giorgi, Giovanni 248.
Giorgio, Giuseppe 248.
Giornovichi, Giovanni Mane, genannt Jarnovich 248.
Giovanelli, Rugiero 249.
Gippenbusch, Jacob 250.
Gique s. Gigue 250.
Giraffe 250.
Giraldus Cambrensis, Sylvester 250.
Giranek, Anton 250.
Girard 250.
Girard, Philippe Henri de 250.
Girard, Narcisse 250.
Giraud, François Joseph 251.
Girbert, Christoph Heinrich 251.
Girelli, Santino 251.
Girkêh oder Girkâh 251.
Girolamo di Navarra 251.
Girolamo da Monte del Olmo 251.
Girolamo da Udine 251.
Giroust, François 252.
Girschner, Karl 252.
Gis 252.
Gis-Dur 252.
Gis-moll 252.
Gith 253.
Ghithith 253.
Giti oder Udgâtha 253.
Gitter, Joseph 253.
Giubilei, Pater Andrea Seite 253.
Giubilo 253.
Giubiloso 253.
Giucante oder giuchevole 253.
Giudetti, Giovanni 253.
Giuglini, Antonio 254.
Giuliani 254.
Giuliani, Antonio 254.
Giuliani, Cecilia, geb. Bianchi 254.
Giuliani, Francesco 254.
Giuliani, Francesco 254.
Giuliani, Mauro 255.
Giuliano Tiburtino 255.
Giulini, Andreas 255.
Giusti, Maria s. Bulgarelli 255.
Giustiani 255.
Giustini, Lodovico 255.
Giusti Romania, Maria 255.
Giusto 255.
Gizzi, Domenico 255.
Gizziello s. Conti 256.
Giusto, Paolo 256.
Gläser, Franz 256.
Gläser, Karl Ludwig Traugott 256.
Gläser, Karl Gotthelf 257.
Gläser, Michael 257.
Glanner, Kaspar 257.
Glanz, Georg 257.
Glaphyros 257.
Glarean, Heinrich 257.
Glas 258.
Glaschord 259.
Glasenap, Joachim von 259.
Glaser, Johann Adam 259.
Glaser, JohannMichael 259.
Glaser, Konrad 260.
Glasspiel 260.
Glasstabharmonica 260.
Glaucus 260.
Gleich, Ferdinand 260.
Gleichauf, Franz Xaver 260.
Gleichen, Andreas 261.
Gleicher Contrapunkt 261.
Gleichheit der Stimme 261.
Gleichmann, Johann Andreas 261.
Gleichmann, Johann Georg 261.
Gleichschwebend, gleichschwebende Temperatur s. Temperatur 261.
Gleichzeitige Bewegung s. Bewegung 261.
Gleissner, Franz 261.
Gleitsmann, Anton s. Geleitsmann 262.
Gleitsmann, Paul 261.
Glettinger, Johann 262.
Glettle, Johann Melchior 262.
Glied- oder Gliedtheilaccent s. Accent 262.
Glieder oder Tactglieder 262.
Glimes, Jean Baptiste Jules de 262.
Glinka, Michael von 263.
Gliro, Giovanni Francesco 263.
Gliss, Johannes 263.
Glissando 263.
Glissato 263.
Glissicando 263.
Glissicato 263.
Glocken 263.
Glockencymbel 266.
Glockengut, Glockenspeise oder Glockenmetall 266.
Glockenschlag s. Glöcklein 267.
Glockenspiel 267.
Glockenton 267.
Glockenwagen oder Fahnenwagen Seite 267.
Glöckchen 268.
Glöckleinton oder Glockenton 268.
Glöggl, Franz Xaver 268.
Glösch, Karl Wilhelm 269.
Gloria 269.
Glottis 269.
Glower, Stephen 269.
Glowatz, Heinrich 269.
Gloy, JohannChristoph 269.
Gluck, Christoph Willibald Ritter von 270.
Gluck, Marie Anna 279.
Glück, Johann 280.
Glück, Johann Ludwig Friedrich 280.
Glycaeus, Joannes 280.
Glycibariton 280.
G-moll 280.
Gnaccare 282.
Gnecco, Francesco 282.
Gnesippos 282.
Gnocchi, Giovanni Battista 282.
Gobatti, Stefano 282.
Gobdas 283.
Gobert, Thomas 283.
Gockel, August 283.
Goclenius, Rudolph 283.
Goddard, Arabella 283.
Godeau, Antoine 284.
Godecharle, Eugène Charles Jean 284.
Godecharle, Lambert François 284.
Godecharle, Joseph Antoine 284.
Godecharle, Louis Joseph Melchior 284.
Godefroid 284.
Godefroid, Félicien 284.
Godefroid, JulesJoseph 285.
Godendag oder Godendach 285.
Godfrey, Daniel 285.
God save the king 285.
Göbel, Johann Ferdinand 285.
Göbel, Karl 285.
Göpel, Johann Andreas 285.
Göpfert, Karl Andreas 286.
Göpfert, Karl Gottlieb 286.
Göpfert, Johann Gottlieb 286.
Görl, Franz s. Gerl 287.
Görmar, Christian August 287.
Görner, Johann Valentin 287.
Göroldt, Johann Heinrich 287.
Görrah 287.
Görres, Jacob Joseph 287.
Goës, Damião de 287.
Goethe, Walther Wolfgang von 288.
Götting, Heinrich 288.
Götting, Valentin 288.
Göttle, Johann Melchior 288.
Götz, Franz 288.
Götz, Hermann 288.
Götz, Franz 288.
Götze, Georg Heinrich 289.
Götze, JohannMelchior 289.
Götze, Johann Nicolas Konrad 289.
Götze, Karl 290.
Götze, Nicolaus 290.
Götzel, Franz Joseph 290.
Göz 290.
Goffner, Johann 290.
Gogavin, Anton Hermann 290.
Goguet, Antoine Yves 290.
Gola s. Halsstimme Seite 290.
Gold, Leonhard 290.
Goldast, Melchior genannt von Heimingsfeld 291.
Goldbach, Christian 291.
Goldbeck, Robert 291.
Goldberg 291.
Golde, Johann Gottfried 292.
Golde, Joseph 292.
Golde, Adolph 292.
Goldhorn, Johann David 292.
Goldingham, John 293.
Goldmark, Karl 292.
Goldner, Auguste von s. Krüger - Aschenbrenner 293.
Goldschad, Gotthilf Konrad 293.
Goldschmidt, Adalbert von 293.
Goldschmidt, Jenny s. Lind 293.
Goldschmidt, Otto 293.
Goldschmidt, Sigismund 294.
Goldwin oderGolding, John 294.
Golen, Johann 294.
Goller, Martin 294.
Gollmert, August Wilhelm 294.
Gollmick, Friedrich Karl 295.
Gollmick, Karl 295.
Goltermann, Georg Eduard 296.
Goltermann, Louis 296.
Gomant, Abbé 296.
Gomart, Charles Marie Gabriel 296.
Gombert, Jean 296.
Gombert, Nicolas 296.
Gomes, A. Carlos 297.
Gomes, Joao 297.
Gomes da Silva, Albrecht Joseph 297.
Gomis, JosephMelchior 297.
Gomolka, Nicolas 299.
Gompertz, Karoline geb. Bettelheim 299.
Gonella, Giuseppe 299.
Gonet, Valérien 299.
Gonetti, Vittorio 300.
Gonfalone 300.
Gong 300.
Gonsalves, João 301.
Gónstaisi 301.
Gonthier, Rose geb. Carpentier 302.
Gonzales, Antonio 302.
Goodban, Thomas 302.
Goodgroome, John 302.
Goodman, John 302.
Goodson, Richard 302.
Goodson, Richard jun. 302.
Goodwin 302.
Gooldwin, John s. Goldwin 302.
Gopi-jandar 302.
Gorczycki, AbbéGregor 303.
Gorczyński, JohannAlexander genannt de Gorczin 303.
Gordigiani, Giovanni Battista 303.
Gordigiani, Antonio 303.
Gordigiani, Luigi 303.
Gordon, William 303.
Gore, Katharina geb. Francis 303.
Gore, Arthur 304.
Gorgon 304.
Gorgheggiare 304.
Gorgheggiamento 304.

Digitized by Google

Gori, Antonio Francesco Seite 304.
Goria, Alexandre Edouard 304.
Gorlier, Simon 304.
Goronczkiewicz, Vincent 304.
Gorzani, Giacomo 304.
Gosba 304.
Gosse, le Maistre 304.
Gosse, Etienne 305.
Gossec, François Joseph 305.
Gosselin, Jean 306.
Gosser 306.
Gossmann, Johanna Christiana geb. Weinzierl 306.
Gosson, Stephan 307.
Gostena, Giovanni Battista della 307.
Gostling, William 307.
Goswin, Anton 307.
Gotter, Friedrich Wilhelm 307.
Gottfried von Nifen 307.
Gottfried von Strassburg 308.
Gotthard, J. P., Pazdirek genannt 308.
Gotthold, Friedrich August 308.
Gottiero, Giovanni Vincenzo 308.
Gottling, Elias 309.
Gottschaldt, Johann Jacob 309.
Gottschalg, Alexander Wilhelm 309.
Gottschalk, Louis Moritz 309.
Gottschalk, Clara 309.
Gottsched, Johann Christoph 309.
Gottsched, Louise Adelgunde Victoria geb. Culmus 310.
Gotschovius, Nicolas 310.
Gottwald, Heinrich 310.
Gottwald, Joseph 311.
Gottwalt, J. 311.
Goubillet, André 311.
Goudar, Ange 311.
Goudar, Sara 311.
Goudimel, Claude 311.
Gouet 312.
Gougelet, Pierre Marie 312.
Gough, John 312.
Goujet, Abbé 312.
Goulet 313.
Goulin, Pierre 313.
Gounod, Charles François 313.
Goupillet, André 316.
Gournay, B. C. 316.
Goussu, Robert 316.
Goust, Jean de 316.
Gouvy, Theodor 317.
Gouy, Jean de 317.
Gow, Neil 317.
Gowa, Albert 317.
Grabau, Henriette Eleonore 318.
Grabau, Johann Andreas 318.
Grabe 318.
Grabeler, Peter 318.
Graben-Hoffmann, Gustav 318.
Grabowska, Clementine Gräfin von 319.
Grabowski, Stanislaus 319.
Grabut, Louis 319.
Gracieux 319.
Gradation 319.
Gradehand, Friedrich 320.
Gradenigo, Giovanni 320.
Grade der Verwandschaft s. Verwandschaft 320.
Gradenthaler, Hieronymus Seite 320.
Gradevole oder gradevolmente 320.
Graditamente 320.
Grado 320.
Graduale 320.
Gradus 321.
Gradus ad Parnassum 321.
Gräbner oder Gräbener 321.
Gräbner, Johann Christoph 321.
Gräbner, Johann Heinrich 321.
Gräbner, Johann Gottfried 321.
Gräbner, Wilhelm 321.
Grädener, Karl G. P. 321.
Grädener, Herrmann 322.
Gräf, Johann 322.
Gräf, Maria Magdalena 322.
Gräfe, Johann Friedrich 322.
Graefenhahn, Wolfgang Ludwig 323.
Graefenthal 323.
Graefenthal, Johann 323.
Graefenthal, Georg 323.
Graefenthal, Martin 323.
Graefenthal, Christian 323.
Graefestein, Johann 323.
Graeff, J. G. 323.
Graeffer, Anton 323.
Graefin, Sophia Regina 323.
Graeser, Johann Christoph Gottfried 323.
Graeser, Johann Friedrich 324.
Grätz, Joseph 324.
Graf, Johann 324.
Graf, Christian Ernst 324.
Graf, Friedrich Hartmann 325.
Graff, Charlotte geb. Böheim s. Böheim 325.
Graff, Conrad 325.
Graff, Johann 326.
Graffigna, Achille 326.
Graffus, Valentinus 326.
Graffte 326.
Gragnani, Filippo 326.
Graham, George F. 326.
Grahl, Andreas Traugott 326.
Grahl, Friedrich Benjamin 326.
Graichen, Abraham 326.
Graichen, Johann Jacob 327.
Grain, du 327.
Grain, Johann du 327.
Grainville, Jean Baptiste Christoph 327.
Grâma-giya-gâna 327.
Gramaye, Johann Baptist 327.
Grammatik der Tonsprache, musikalische Grammatik 327.
Grammatischer Accent s. Accent 330.
Grammont, Mad. de geb. Renaud d'Allew 330.
Gramont, Henri de 330.
Grams, Anton 330.
Granara, Antonio 330.
Granata, Giovanni Battista 330.
Grancini, Michele Angelo 330.
Grancino oder Granzino 330.
Grancino, Giovanni 330.
Grancino, Paolo 330.
Grancino, Giovanni jun. 331.
Grancino, Giovanni Battista 331.
Grancino, Francesco 331.
Grand 331.
Grand barré s. Capotasto 331.
Grand jeu Seite 330.
Grand, Monsieur le s. Couperin und Legrand 331.
Grandfond, Eugène 331.
Grandi, Alessandro 331.
Grandi, Vincenzo 331.
Grandi, Guido 331.
Grandioso 331.
Grandis da Monte Albotto, Vincenzo s. Grandi 331.
Grandval, Nicolas Ragot de 331.
Graneiro s. Grancino 331.
Granger, James oder John 331.
Grani, Aloisio 332.
Granier, Louis 332.
Granier, François 332.
Granier, Matthias 332.
Granjou, Robert 332.
Granom 332.
Granzin, Louis 332.
Graphaeus, Hieronymus 332.
Grapp 333.
Gras, Julie Aimée geb. Dorus s. Dorus 333.
Grasemann, Karl Friedrich Eduard 333.
Grassbach, Valentin 333.
Grasse, Balthasar 333.
Grasser 333.
Grasset, Jean Jaques 333.
Grasseyement oder parler gras 333.
Grassi 333.
Grassi, Bernardo Pasquino 333.
Grassi, Cecilia s. unter Johann Christian Bach 333.
Grassi, Francesco 333.
Grassi, Luigi 334.
Grassi, Maddalena 334.
Grassine, Francesco Maria 334.
Grassineau, Jacques 334.
Grassini, Giuseppa 334.
Gratia s. Graziani 334.
Grau, H. 334.
Graul, Marcus Heinrich 335.
Graumann, Johann 335.
Graun, Karl Heinrich 335.
Graun, August Friedrich 335.
Graun, August 335.
Graun, Johann Gottlieb 337.
Graun'sche Sylben s. Damenisation 338.
Gratia, Pietro Nicolò s. Grazia 338.
Graupner, Christoph 338.
Grave 338.
Grave 339.
Grave, Johann Jacob 339.
Gravecymbalum 339.
Graves claves oder graves voces auch gravia loca 339.
Gravicalis 339.
Gravina, Domenico 339.
Gravina, Giona Vincenzo 339.
Gravis s. Accentus ecclesiasticus 339.
Gravissimus locus 339.
Gravitätische Mensur 339.
Gravitätische Stimmen 339.
Gravitätisches Principal 339.
Gravitätische Cymbel 339.
Gravitätisches Gedackt 339.
Gravius, Johann Hieronymus 339.
Gravius, Abraham 340.
Gravrand oder Graverand, Nicolas 340.
Grawe, David Heinrich 340.
Grawunder, Karl 340.
Grazia, Pietro Nicolò Seite 340.
Graziani 340.
Graziani, Bonifacio 340.
Graziani, Nicolò Francesco 341.
Graziani, Tommaso 341.
Grazie s. Anmuth 341.
Grazioli, Domenico 341.
Grazioli, Giovanni Battista 341.
Grazioso 341.
Graziosamente 341.
Greating, Thomas 341.
Greaves, Thomas 341.
Greber, Jacob 341.
Greca, Antonio la 341.
Greco, Gaëtano 341.
Greco, Giovanni 341.
Greef, Wilhelm 342.
Green, James 342.
Green, Samuel 342.
Greene, Maurice 342.
Grefinger, Johann Wolfgang 343.
Greger Federfechter s. Finckelthaus 343.
Gregor I. oder der Grosse 343.
Gregor, Christian 343.
Gregor oder Gregorius 344.
Gregor, John 344.
Gregor, Peter 344.
Gregor, William 344.
Gregoras, Nicephorus 344.
Gregori, Giovanni Lorenzo 344.
Gregorianische Buchstaben 344.
Gregorianischer Gesang 344
Gregorio, Annibale 348.
Gregorius P. 348.
Gregory s. Gregor 348.
Greibe, Ernst Friedrich Wilhelm 348.
Greibe, Maria Theresia geb. Engst 348.
Greindl, Joseph 348.
Greiner, Johann Karl 349.
Greiner, Hans 349.
Greiner, Johann Martial 349.
Greiner, Johann Theodor 349.
Greininger, Augustin 349.
Greisen, Albert 349.
Greiter, Matthias 350.
Greith, Karl 350.
Grell 351.
Grell, Eduard August 351.
Grell, Joseph 352.
Grell, Joseph Ephraim 353.
Gren, Jonas 353.
Grenerin, Henri 353.
Grenet 353.
Grenet, Claude de 353.
Grenié, Gabriel Joseph 353.
Grenier 353.
Grenier, Gabriel 353.
Grenser 353.
Grenser, Karl Augustin 353.
Grenser, Heinrich 353.
Grenser, Johann Friedrich 353.
Grenser, Johann Heinrich Wilhelm 353.
Grenser, Heinrich Otto 354.
Grenser, Augustin 354.
Grenser, Karl August 354.
Grenser, Friedrich August 354.
Grenser, Friedrich Wilhelm 354.
Grenzbach, Ernst 354.
Gresemund, Theodor 354.
Gresham, Sir Thomas 354.
Gresham'sches Collegium s. Gresham 355.

Digitized by Google

Gresnick, Antoine Frédéric Seite 355.
Gresset, Jean Baptiste Louis de 355.
Gressler, Friedrich Salomon 355.
Gressler, Franz Albert 355.
Grétry, André Ernest Modeste 356.
Gretry, Lucile 357.
Gretsch 357.
Gretschmar, Johann s. Kretschmar 357.
Greulich, Adolph 357.
Greulich, Karl Wilhelm 358.
Greytter, Matthias s. Greiter 358.
Griebel 358.
Griebel, Johann Heinrich 358.
Griebel, Heinrich 358.
Griebel, Julius 358.
Griebel, Ferdinand 359.
Griechische Musik 359.
Griechische Tonarten } s. Griechische Musik 380.
Griechische Instrumente }
Grieg, Edward 380.
Grieninger, Augustin 381.
Grienenwald, N. auch Grünewald 381.
Griepenkerl, Friedrich Konrad 381.
Griepenkerl, Wolfgang Robert 381.
Griesinger, Georg August 382.
Griessling, J. C. 382.
Griestopf, Ulrich 382.
Griff 382.
Griffbrett 382.
Griffi, Orazio 384.
Griffin, Georg Charles 384.
Griffino, Giacomo 384.
Grifflöcher 384.
Grifoni, Antonio 384.
Grigny, N. de 384.
Grill, Franz 384.
Grillo, Giovanni Battista 384.
Grillo, Nicolò 384.
Grimaldi 384.
Grimaldi, Francesco Antonio 384.
Grimaldi, Ritter Nicolini 384.
Grimaldi, Giovanni Pietro 384.
Grimaldi, Luigi delle Pietra 385.
Grimarest, Jean Léonard le Gallois s. Gallois 385.
Grimbaldus 385.
Grimm, Friedrich Melchior Baron von 385.
Grimm, Heinrich 386.
Grimm, Johann Friedrich Karl 386.
Grimm, Julius Otto 386.
Grimm, Karl 386.
Grimm, Karl Constantin Louis 386.
Grimmer, Franz 386.
Grisar, Albert 387.
Grisi, Giuditta 387.
Grisi, Giulia 387.
Grisi, Ernestina 388.
Grisippos 388.
Grob 388.
Grobgedackt 389.
Groblicz, A. 389.
Groblicz, Mar. 389.
Grobstimme 389.
Grobstimme, Heinrich s. Baryphonus 389.
Gröbenschütz, J. 389.
Gröbenschütz, Amalie geb. Seiler Seite 389.
Gröbenschütz, Felix 389.
Gröhen s. Groh 389.
Groene, Anton Heinrich 389.
Groenemann, Albert 389.
Groenemann, Johann Friedrich 390.
Groenevelt 390.
Grönland, Johann Friedrich 390.
Groh 390.
Groh, Heinrich 390.
Groh, Johann 390.
Grohmann, Johann Christian 390.
Groidl, Karl 390.
Groll, Evermodus 390.
Groos, Karl August 391.
Groot, David Eduard de 391.
Groot, Adolph de 391.
Groppetto oder Gruppetto s. Doppelschlag 391.
Groppo oder Gruppo 391.
Gros, Antoine Jean 391.
Gros, Joseph le s. Legros 391.
Grose, Michael Ehregott 391.
Gros-fa 392.
Grosheim, Georg Christoph 392.
Grosier, Abbé Jean Baptiste Gabriel Alexandre 393.
Grosjean, Jean Romary 393.
Grosley, Pierre Jean 393.
Gross 393.
Gross, Benedict Franz 395.
Gross, Ferdinand 395.
Gross 396.
Gross, Johann Gottlieb 396.
Gross, Friedrich August 396.
Gross, Heinrich 396.
Gross, Georg August 396.
Gross, Johann Benjamin 396.
Gross, Peter 397.
Grossartig, Grossartigkeit 397.
Gross-Bassflöte s. Flöte à bec 397.
Grossbritannien. Musik in England 397.
Gross-Contrabassgeige s. Contrabass 411.
Gross-Gedacktbass 411.
Gross-Hohlflöte 411.
Gross-Mixtur 411.
Gross-Octav 411.
Gross-Principal 411.
Gross-Quinte 411.
Gross-Regal 411
Gross-Schwiegel 411.
Gross-Untersatz 411.
Grosse 411.
Grosse, Bernhard Sebastian 411.
Grosse, Gottfried 411.
Grosse, Johann 412.
Grosse, Johann F. 412.
Grosse, Johann Heinrich 412.
Grosse, Johann Wilhelm 412.
Grosse, Samuel Dietrich 412.
Grosse Cadenz s. Ganzschluss 412.
Grosse Diesis 412.
Grosse Octave 412.
Grosse Secunde 412.
Grosse Septime 412.
Grosse Sexte 413.
Grosse Terz Seite 413.
Grosse Tonart 413.
Grosser Basspommer 413.
Grosser Dreiklang s. Dreiklang 413.
Grosser Ganzton 413.
Grosser Halbton 414.
Grosser, Henriette 414.
Grosser, Joseph Aloys 414.
Grosser, Johann Emanuel 414.
Grosses Hallelujah 414.
Grosses Limma 415.
Grosses Orchester 415.
Grossi 415.
Grossi, Andrea 415.
Grossi, Antonio Alfonso 415.
Grossi, Carlo 415.
Grossi, Giovanni Francesco 415.
Grossi, Gaëtano 415.
Grossi, Rosalinde 415.
Grossi, Gennaro 415.
Grossmann 416.
Grossmann, Burkhard 416.
Grossmann, Johann Franz 416.
Grossmann, Friederike 416.
Grosthead, Robert 416.
Grotekord, Elias 416.
Grotesk 416.
Grothe, Heinrich 416.
Grotius, Hugo oder de Groot 416.
Grotte, Nicolas de la 416.
Grotz, Dionys 417.
Grua, Gasparo 417.
Grua, Karl Louis Peter 417.
Grua, Franz Paul 417.
Grua, Wilhelm 417.
Grube, Hermann 417.
Gruber, Benno 417.
Gruber, Erasmus 417.
Gruber, Hans 417.
Gruber, Georg Wilhelm 417.
Gruber, Franz 417.
Gruber, Franz jun. 418.
Gruber, Georg Wilhelm 418.
Gruber, Johann Siegmund 418.
Gruber, Johann Gottfried 419.
Gruber, Karl Anton Edler von Grubenfels 419.
Grüel, Eugen 419.
Grüger, Joseph 419.
Grünbaum, Johann Christoph 420.
Grünbaum, Therese geb. Müller 420.
Grünbaum, Karoline 420.
Grünberg, Gottlieb 421.
Grünberger, Theodor 421.
Gründig, Christoph Gottlob 421.
Grüneberg, Johann Wilhelm 421.
Grünewald, Karl Heinrich 421.
Grüninger, Erasmus 421.
Grünwald 421.
Grünwald, Adolph 421.
Grützmacher, Friedrich 421.
Grützmacher, Leopold 422.
Grund 422.
Grund, Christian 422.
Grund, Eustach 422.
Grund, Elisabeth 423.
Grund, Friedrich Wilhelm 423.
Grund, Eduard 423.
Grundabsatz s. Absatz 423.
Grundaccord 423.
Grundbass 423.
Grundharmonie s. Grundaccord 424.
Grundig, Johann Zacharias Seite 424.
Grundig, Christoph Gottlob s. Gründig 424.
Grundke, Johann Kaspar 424.
Grundmann, Jacob Friedrich 424.
Grundnote 424.
Grundstammaccord s. Grundaccord 424.
Grundstimmen 424.
Grundton 425.
Grundtonart s. Haupttonart 425.
Grund- oder Radicalverhältnisse 425.
Gruner, Johann August 425.
Gruner, Joseph 425.
Gruner, Nathanael Gottfried 425.
Gruppetto s. Groppetto 426.
Gruppo s. Groppo 426.
Grutsch, Franz Seraph 426.
Gryphius, Andreas, eigentlich Greif 426.
Gryphius, Christian 426.
G-Schlüssel 426.
G-sol-re-ut 427.
Guadagni, Gaëtano 428.
Guadagnini, Lorenzo 428.
Guadagnini, Giovanni Battista 428.
Guadet, J. 428.
Guaitoli, Francesco Maria 428.
Gualtieri, Antonio 428.
Guami, Giuseppe 428.
Guami, Francesco 428.
Guarache 429.
Guaranita oder Guarana 429.
Guardasoni, Domenico 429.
Guarducci, Tommaso 429.
Guarin, Pierre 429.
Guarneri oder Guarnerio 429.
Guarneri, Pietro Andrea 429.
Guarneri, Pietro 429.
Guarneri, Antonio Giuseppe 430.
Guarnerio, Guglielmo 430.
Guazzi, Eleuterio 430.
Guazzoni, Federigo 430.
Guck oder Gucky, Valentin 430.
Guddok, Gudok oder Guduk 430.
Gué, Philippe du 430.
Guédon des Fresles 430.
Guedron, Pierre 430.
Gueinz, Christian 431.
Gueit, Marius 431.
Guenée, Lucas 431.
Guenin, Marie Alexandre 431.
Guenin, Hilaire Nicolas 431.
Günther 431.
Günther, F. A. 432.
Günther, Friedrich 432.
Günther, Karl Friedrich 432.
Günther, Konrad 432.
Günzer, Marx 432.
Guérillot, Henri 432.
Guérin, E. 432.
Guérin, Emanuel 432.
Guerini, Francesco 432.
Guéroult 432.
Guéroult, Adolphe 432.
Guerre, Elisabeth de la s. Laguerre 432.
Guerrero, Francisco 432.
Guerrero, Pietro 433.
Guerriero 433.
Gürrlich, Joseph Augustin 433.
Guersan 433.

Digitized by Google

Guerson, Guillaume Seite 433
Gueston, Nicolas 433.
Guest, Ralph 433.
Guest, George 433.
Guest, Jeanne Marie 434.
Guet 434.
Güttler, Johann Michael 434.
Guetwillig, Georg Ludwig 434.
Guevara, Francisco Vellez de 434.
Guevara, Pedro de Loyola 434.
Gueymard, Louis 434.
Gueymard, Pauline geb. Deligne-Lauters 434.
Gugel, Joseph 434.
Gugel, Heinrich 434.
Guggumos, Gallus 435.
Gugl, Matthäus 435.
Gugl, Georg 435.
Guglielmi, Pietro 435.
Guglielmi, Pietro Carlo 436.
Guglielmi, Giacomo 436.
Guglietti, Domenico 436.
Guhr, Karl Friedrich Wilhelm 436.
Guhr, Friedrich Heinrich Florian 437.
Guhr, Karl Christoph 437.
Gui 437.
Gui, Abbé von Chalis 437.
Guicciardi, Francesco 437.
Guichard, Abbé Jean François 437.
Guichard, Henri 438.
Guichardt, Daniel 438.
Guida 438.
Guide 438.
Gui d'Auxerre 438.
Guidetti, Giovanni 438.
Guidetti, Giuseppe 438.
Guidi, Giovanni 438.
Guido von Arezzo 438.
Guidon s. Custos 448.
Guidonius, Joannes 448.
Guidonische Hand s. Guido von Arezzo 448.
Guidonische oder aretinische Silben s. Guido von Arezzo 448.
Guidonisches System s. Guido von Arezzo 448.
Guignon, Jean Pierre 448.
Guillaume de Machau oder de Machaut 448.
Guillaume, Edme 448.
Guilliaud, Maximilien 448.
Guillemain, Gabriel 448.
Guillet, Charles de 449.
Guillon, de 449.
Guillon, Albert 449.
Guillon, Henri Charles 449.
Guillon, Joseph 449.
Guineo 449.
Guipi 449.
Guiraud, Ernest 449.
Guit 450.
Guitarre 450.
Guitarre d'amour 454.
Guitarrenaufsatz s. Capotasto 455.
Guitarrenharfe 455.
Gukuk s. Cuculus 456.
Guldor, Ignaz 456.
Guldor, Peter 456.
Gulomy, J. C. 456.
Gumbert, Ferdinand 456.
Gumpelzhaimer, Adam 457.
Gumpenhuber 457.
Gumprecht, Otto 457.
Gundelwein, Friedrich 457.
Gungl, Joseph 457.
Gungl, Virginia 458.
Gungl, Johann 458.
Gunn, John 458.
Gunn, Anna geb. Young 458.
Gunsterberg, Heinrich Christian Karl Seite 458.
Guntrum, Karl Friedrich 458.
Guori 458.
Gura 458.
Gura, Eugen 458.
Guracho s. Guarache 459.
Gurckhaus, Karl s. Kistner 459.
Gurgelton 459.
Gurlitt, Cornelius 459.
Guru 459.
Gushahs 459.
Gusjari 459.
Gusikow, Michael Joseph 460.
Gussago, Cesare auch Gussaco geschrieben 460.
Gussli oder Gussel 460.
Gusto 461.
Gustoso 461.
G-ut oder Gamma-ut 461.
Guter Taktttheil s. Accent 461.
Guth, Johann oder Güthe 461.
Guthmann, Friedrich 461.
Guthmann 461.
Guthria, Matthias 461.
Gut-komm 461.
Gutmann, Adolph 462.
Gutmann, Aegidius 462.
Gutturalton s. Kehlton 462.
Guy mit dem Beinamen Maître 462.
Guyon, Jean 462.
Guyot, Jean auch Guyoz geschrieben 462.
Guys, Pierre August 462.
Guzinger, Johann Peter 462.
Gymnopädie 462.
Gyrowetz, Adalbert 462.

H.

H 463.
Haack, Karl 465.
Haack 465.
Haas, Ignaz 465.
Haas, Pater Ildephons 465.
Haas, Johann Martin 465.
Haase, Ludwig 466.
Haase, August 466.
Habeneck 466.
Habeneck, François Antoine 466.
Habeneck, Joseph 467.
Habeneck, Corentin 467.
Habengton, Henry 467.
Haberbier, Ernst 467.
Haberl, Franz Xaver 468.
Habermalz, H. B. K. 468.
Habermann, Franz Johann 468.
Habermann, Karl 468.
Habermann, Franz Johann 468.
Habermehl, G. 468.
Habert, Johann Evander 468.
Habisreutinger, Columban 469.
Hachenberg, Paul 469.
Hachmeister, Karl Christoph 469.
Hacke, Georg Alexander 469.
Hackebrett 469.
Hackel, Anton 470.
Hackenberger s. Hakenberger 470.
Hacker, Benedict 470.
Hacquardt, Karl 471.
Hadlaub, Meister Johannes 471.
Hadrava oder Hadrawa 471.
Hadrianus, Emanuel s. Adrian Seite 471.
Hadrianus Castellensis 471.
Häffner, Johann Christian Friedrich 471.
Hähnel, Amalie 472.
Hähnel, Jacob s. Gallus 472.
Hähnel, Johann Ernst 472.
Hämmerpantalon oder Hammerwerk 472.
Hämmling s. Castrat 472.
Händel, Georg Friedrich 472.
Händler, Johann Wolfgang 483.
Hänel oder Handl s. Gallus 484.
Häner, Ludwig Wilhelm 484.
Hänsel, Johann Daniel s. Hensel 484.
Hänsl, Peter 484.
Häntze, Joseph Simon 484.
Hărerius oder Herrerius, Michael 484.
Härlemme, A. G. 484.
Härtel, Benno 484.
Härtel, Dr. Hermann 485.
Härtel, Raimund 485.
Härten 485.
Häser, Johann Georg 485.
Häser, Johann Friedrich 485.
Häser, Karl Georg 485.
Häser, August Ferdinand 485.
Häser, Charlotte 485.
Häser, Heinrich 486.
Häser, Christian Wilhelm 486.
Häser, Mathilde 486.
Häser, Charlotte Henriette 486.
Hässlein 487.
Hässler, Johann Wilhelm 487.
Hässler, Sophie 487.
Hässlich 487.
Häuser, Johann Ernst 488.
Häusler, Ernst 488.
Häute 488.
Hafeneder, Joseph 489.
Haffenreffer, Samuel 489.
Haffner, Johann Ulrich 489.
Hafis-Adschem 489.
Hafner, Karl 489.
Haften oder Häftenus, Benedict van 489.
Hagadah 489.
Hagebeer oder Hagelbeer, Jacobus Gatus van 489.
Hagemann, Hermann 489.
Hagen, A. van der s. Vanderhagen 490.
Hagen, Friedrich Heinrich 490.
Hagen, Joachim Bernard 490.
Hagen, Theodor 490.
Hager, Georg 490.
Hagiopolite 490.
Hagiopolites 490.
Hagius, Konrad 490.
Hagius, Johannes 491.
Hague, Charles 491.
Hahn 491.
Hahn, Albert 491.
Hahn, August 491.
Hahn, Bernhard 492.
Hahn, Georg Joachim Joseph 492.
Hahn, Johann Bernhard 492.
Hahn, Johann Gottfried 492.
Hahn, Theodor Seite 492.
Hahn, Wilhelm 493.
Haibel, Jacob oder Haibl 493.
Haibel, Sophie 493.
Haiden s. Heyden 493.
Haigh, Thomas 493.
Haillot 493.
Haindel oder Haindl 493.
Haine, Johann 493.
Haine, Karl 493.
Hainhofer oder Haunhofer, Philipp 494.
Hainl, Georges François 494.
Hainlein s. Heinlein 494.
Hainzmann, Johann Christoph 494.
Haitzinger, Anton 494.
Hakart, Carolo oder Hacquart 495.
Hake, Hans 495.
Hakenberger, Andreas 495.
Halb 495.
Halbcadenz s. Cadenz 495.
Halbe, Johann August 495.
Halbe Applicatur s. Mezza manica 495.
Halbellig 495.
Halbe Note 495.
Halbe Orgel 495.
Halbe Parallelen 496.
Halbe Pause 496.
Halber Kreis oder Halbzirkel 496.
Halber Schlag 496.
Halber Ton, Halbton oder Semiton 496.
Halbes Cornet oder Discant-Cornet 497.
Halbe Stimme oder halbes Register 497.
Halbfünfton 497.
Halbgedeckte Stimme 498.
Halbinstrument 498.
Halbirte Windlade 498.
Halbmond 498.
Halbprincipal 498.
Halbrich-Metall s. Orgelmetall 498.
Halbschluss oder Halbcadenz s. Cadenz 498.
Halbsopran s. Mezzosopran 498.
Halbviolon s. Bass 498.
Halbwerk s. Halbe Orgel 498.
Halbzirkel 498.
Hale s. Adam de la Hale 499.
Hales, Stephan 499.
Halévy, Jacques Elie Fromental 499.
Hall, Henry 501.
Hall, Henry jun. 501.
Hall, John 501.
Hall, Samuel 501.
Hall, William 501.
Hallali 501.
Hallay, Mad. du 501.
Halle, Johann Samuel 502.
Hallé, Charles 502.
Hallel 502.
Hallelujah oder Alleluja 503.
Haller, Albrecht von 503.
Halljahr oder Jubeljahr 503.
Halm, Anton 504.
Halma, Hilarion Emil 504.
Halowin s. Holowin 504.
Halphen, Charles Marie 504.
Hals 504.
Halt s. Fermate 505.
Haltenberger 505.
Haltenhoff 505.
Halter, Wilhelm Ferdinand 505.

Digitized by Google

Haltmeier, Johann Friedrich Seite 505.
Haltung 505.
Hamaaloth oder Hammaaloth 505.
Hamal, Henri Guillaume 505.
Hamal, Jean Noël 505.
Hamal, Henri 506.
Hamann, Johann Georg 506.
Hamboys, John 506.
Hambuch, August Karl 506.
Hamden, Lord 506.
Hamel, Eduard 506.
Hamel, Katharina Josephe 507.
Hamel, Marie Pierre 507.
Hamerik, Asger 507.
Hamerton, William Henry 507.
Hamilton, J. A. 507.
Hamilton-Bird, William 507.
Hamm, Johann Valentin 507.
Hamma, Fridolin 508.
Hamma, Benjamin 508.
Hamma, Franz 508.
Hammaaloth s. Hamaaloth 508.
Hammel, Stephan 508.
Hammer 509.
Hammer, Franz Xaver 510.
Hammer, Georg 510.
Hammer, Kilian 511.
Hammerclavier s. Pianoforte 511.
Hammermeister 511.
Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von 511.
Hammerschmidt Seite 511.
Hammerschmidt, Andreas 511.
Hammig, Friedrich 513.
Hammond, Henry 513.
Hampe, Johann Samuel 513.
Hampel, Anton Joseph 513.
Hampel, Hans 513.
Hampeln, Karl von 514.
Han, Gerardo 514.
Hanakisch 514.
Hanard, Martin 514.
Hanburg, William 514.
Hanc, Andreas 514.
Hanck, Johann 514.
Hand oder harmonische Hand 514.
Hand, Ferdinand Gotthelf 514.
Handbassl s. Fagottgeige 515.
Handgriffe oder Knöpfe 515.
Handklappern s. Castagnetten 515.
Handl s. Gallus 515.
Handleiter oder Handbildner s. Chiroplast 515.
Handlo, Robert de 515.
Handrock, Julius 515.
Handstücke oder Handsachen 515.
Handtasten s. Manual 515.
Handtrommel s. Tambourin 515.
Hanemann, Moritz 515.
Hanf, Johann Nicolaus 515.
Hangest, Hieronymus 515.
Hanisch, Franz 515.
Hanisch, Joseph Seite 516.
Hanisch, W. M. 516.
Hanitsch, Georg Friedrich 516.
Hanke, Karl 516.
Hankel, Anton 516.
Hanmüller, Joseph 517.
Hannibal Patavinus s. Annibal Patavino 517.
Hanon, Charles Louis 517.
Hanot, François 517.
Hans 517.
Hansel, Jacob 517.
Hansen, Jan. Fil. 517.
Hansen, Johann Nicolaus 517.
Hansen, Niels 517.
Hanser, Wilhelm 517.
Hanslick, Eduard 517.
Hansmann, Ferdinand 519.
Hansmann, Otto Friedrich Gustav 519.
Hansmann, Karl Eduard 519.
Hansmann (Frau Schubert) 519.
Hanssens, Charles Louis Joseph 519.
Hanssens, Charles Louis (der jüngere) 519.
Haranc, Louis André 520.
Haravi 520.
Harbordt, Johann Gottfried 520.
Hard, Johann Daniel 520.
Harder, August 520.
Hardig s. Hartig 521.
Hardouin, Henri 521.
Hardt, Hermann von der 521.
Hardy Seite 521.
Harenberg, Johann Christoph 521.
Harfe 521.
Harfenbass oder arpeggirter Bass 532.
Harfenclavier 532.
Harfenet 532.
Harfenprincipal 532.
Harfenregal 532.
Harfenschlüssel 532.
Harfenstimmhammer s. Stimmhammer 532.
Harfenuhr 532.
Harfenzug 533.
Harlass, Helena 533.
Harmatios 533.
Harmodion 533.
Harmonica 533.
Harmonicello 541.
Harmonichord 541.
Harmonici oder Harmoniker 542.
Harmonicon 542.
Harmonides 543.
Harmonie 543.
Harmonie der Sphären s. Sphärenmusik 544.
Harmonieensprung oder Harmoniesprung 544.
Harmoniefolge 544.
Harmoniefortschreitung s. Fortschreitung und Harmonieschritt 544.
Harmoniefremd 545.
Harmoniefremde Dissonanzen 545.
Harmoniegang 545.
Harmonielehre 546.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 680 897

Digitized by Google

Digitized by Google